

الفن والمجتمع

الكتاب

تأليف

هربرت ريد

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة أدنبره

راجعه

محمد يوسف فهم

مراقب عام الفنون الجميلة
بوزارة المعارف

ترجمه وعلق عليه

فتح الدين عبد الحليم

مدرس بمعهد التربية للمعلمين
بجامعة ابراهيم

الفن والمحبة

تأليف

هربرت ريد

أستاذ الفنون الجميلة بجامعة أدنبره

رأه

محمد يوسف هـ

مراقب عام الفنون الجميلة
بوزارة المعارف

ترجمه وعلق عليه

فتح الدين عبد الحليم

مدرس معهد التربية للمعلمين
بجامعة القاهرة



مقدمة المترجم

الحمد لله رب العالمين ، وبعد

فيبدولي وأنا أكتب تصديراً لهذا الكتاب « الفن والمجتمع » أنه أول كتاب ينشر باللغة العربية في موضوع التربية الجمالية عامة والتربية الفنية خاصة، فكل ماتحويه المكتبة العربية حتى الآن بضع كتب أولية وإن كان ولا بد من الاعتراف لمؤلفيها الفضلاء بفضل السبق في هذا الميدان ، كما أنه لا بد من الاعتراف كذلك لكتابنا هذا بالشمول للموضوع والبحث العلمي المنتظم .

ولقد كان هذا الكتاب ضمن جائزة تفوق أعطيتها من معهد التربية للمعلمين ولكنني كنت من قبل أقرأ فيه لا سيما وأن شهرة المؤلف لم تدع مهتماً بالفنون إلا طرقت أذنه ، وقد دفعني إلى نقله إلى العربية أمران : الأول أن الكتاب يحوي نقاطاً هامة تصحح كثيراً من معلومات فنية خاطئة تتداول على ألسنة البعض وأنا تواق إلى تصحيحها ، خاصة وأنها تتعلق بجوهر العمل الفني وقد نشأ عنها اتجاه يرمي إلى حصر الأعمال الفنية في الرسوم العارية أو ما يترتب عنها من ظهور النواحي الجنسية السافرة ، والامر الثاني أن به هو معلومات جاوز التوفيق فيها المؤلف فجاءت خاطئة ولكن براعة المؤلف في الأسلوب والصياغة تجعلها تمر دون أن يلحظها كثير من الناس ومن أمثلة ذلك الشيء الأخير أمور تتعلق بنشأة الماديين في المجتمعات الإنسانية ، وقد حرصت أن أعلق عليها في نفس صفحاتها

حتى يستطيع القارىء أن يقارنها بما كتبت عنها . ولا أنسى أن أشكر في هذا الموضوع أخى الأستاذ حسن صبرى يوسف لمجهوده القيم في ذلك ، فلقد بين لى بدقة ما أرتكز عليه من أصول علمية في الفقه الإسلامى . والعلوم الاجتماعية فيما يتعلق بهذه النصحيحات .

ويعالج هذا الكتاب الفن من حيث هو ظاهرة اجتماعية تفاعل مع الظواهر الاجتماعية الأخرى ، ولقد اعترف المؤلف أن الكتاب بهذا الشكل يحتاج إلى معالجة واسعة النطاق لا يوفىها حقها إلا كتاب فى حجم دوائر المعارف ، ولذلك فقد اقتصر الكتاب على معالجة النواحي الأساسية التى تهتم الرجل المثقف وبخاصة الذى يشتغل بمسائل التربية والتعليم . وقد راعيت فى نقله إلى العربية وضوح المعنى وسهولة العبارة والمحافظة بكل دقة على ما يقصد إليه الكاتب ، وقد احتفظت ببعض الكلمات مكتوبة باللغة الإنجليزية إلى جوار العربية رغبة فى تعريف القارىء بشيء من الكلمات الأجنبية التى قد يهتم بها فى بحث مرادفها العربى ، وأرجو أن يجد القارىء فيه غايته وأن يدرك أنه ربما كان هذا الكتاب أول كتاب فى موضوعه ينقل إلى اللغة العربية فى وقت جل ألفاظ هذا الموضوع واصطلاحاته الفنية الفرنسية - إن لم تكن كلها - لم تحظ فيه بشيء من اهتمام رجال اللغة العربية حتى يصبح لها بيننا معنى عربى واضح محدد .

وهناك شيء آخر أشير إليه وهو بعض الألفاظ العربية التى جاءت فى الكتاب مرادفة للألفاظ الإنجليزية المترجمة وتعبير عن مراد المؤلف . تعبيراً دقيقاً لكنها قد تتضمن اختلافاً عن حقيقة معنى اللفظ الإنجليزى أوفى فهم العرب لها ، ومثال ذلك كلمة « الفنون الشكلية » بمعنى (plastic arts) ولقد تداول الناس بمصر هذه الكلمة يقصدون بها فنون الرسم والتصوير والنحت وأعلمهم رأوا معنى (plastic) فى معجم اللغة الإنجليزية .

هو الحق أن الأصل فيها لفظ (plaster) المأخوذ من أصل أغريقى معناه يصوغ فى قالب ، ومنه اشتقاق « البلاستيسين » وهو العجينة المعروفة التى تستعمل فى دروس الأشغال اليدوية ، ولذلك فهى بهذا المعنى المتداول فى مصر اليوم ، والمعنى الذى قصد إليه المؤلف فى الكتاب غير صحيحة ، فاللفظ المتداول العربى والذى كثيرا ما رددته نقاد الفن فى الصحف وهو « الفنون التشكيلية » فيه خطأان : الأول لغوى وصحته « فنون الأشكال » والثانى أنها لا تشمل حسب معناها الانجليزى الصحيح سوى فنون النحت والفخار والعمارة وما يشبهها ، لأن اللسان الانجليزى يقصد بمعنى الكلمة (Plastic) ما يأتى :

(Plastic = Pertaining or appropriate to, characteristic of, or produced by medeling or molding)

ثم يردف العلامة ويستر فى موسوعته قائلا : (Plastic is said of sculpture, ceramics, and the kindred arts in distinction from painting and the graphic arts.)

وأما باقى الفنون مثل فن الرسم والتصوير وما يشبههما فيجب ألا تسمى فنون الاشكال ، والأصح أن تسمى « فنون الرسم » والانجليز يسمونها (Graphic arts) بمعنى (Graphic arts = those fine arts as drawing painting, engraving, etc., which pertain to the representation on a flat surface.)

وهذا هو المعنى الذى عرفها به الأستاذ « ويستر » فى موسوعته ، ولذلك تألفت النظر أنى استعملت لفظ « الفنون التشكيلية » فى كتابى بالمعنى الذى يشمل جميع الفنون مع على بما فيه من خطأ ، محافظة على كلام المؤلف فلينتبه إليه القارىء ، وليلاحظ ذلك .

ومثال ذلك أيضا كلمة « الوجه الفكرى » بمعنى (ideological aspect) فقد يرى البعض أنها تعنى وجهة النظر التصورية ، وحاصل ذلك عند من

يعربونها بذلك أن علماء الإسلام يرون « العلم » يشمل التصور والتصديق القطعي ، لأن العلم صفة توجب تمييزاً لا يحتمل النقيض ، ويلزمها التعلق بمعلوم . فإن كان المعلوم ذاتاً أو معنى مفرداً أو نسبة غير خبرية فهو التصور . وإن كان نسبة خبرية فهو التصديق القطعي ، وجميع الأشياء معروضة على العلم ، وهو الميزان لها ، فالمفردات يتصورها والأحكام الصحيحة يصدقها والباطلة يصدق نقيضها ، وآخرون يربونها بمعنى الوجه المثالي خالطين بينها وبين كلمة (ideal) ولكنني اخترت المعنى الذي ذكرته آنفاً الوجه الفكري ، لأن المؤلف نفسه يقصده مقابلاً به الوجه الثاني الذي ذكره معه وهو استعمال الفن سداً للحاجات العملية في الحياة « عمل سيارة أو فأس مثلاً » ويقصد بالأول استعمال الفن للتعبير عن المثاليات والفلسفات والأفكار والأساطير السائدة في مجتمع ما . ويؤكد هذا أن أصل كلمة (ideology) في المعجم الإنجليزي هو كلمة (idea) ، ويفسر أيضاً في مكان آخر من كتاب المؤلف الإشارة إليها بذلك المعنى في المقدمة وفي الفصلين السادس والسابع . وهناك كلمة أكثر استعمالها في الكتاب وهي (dialectical) وقد عربتها بمعنى « جدلي » ، أودياكتيكي ، كما اصطلاح على ذلك رجال الفلسفة . وسأذكر هنا شيئاً عنها حتى يتضح المعنى المقصود منها ، فقد عني الفيلسوف « كانت (kant) » بها التحليل الانتقادي العلمي للمعرفة ، وأما « هيغل » فقد عني بها النهج الفلسفي أو الطريقة الفلسفية للتوفيق بين متناقضات الخبرات بتأليفها نسقاً أرقى (The philosophic process of reconciling the contradictions of experiences in higher synthesis) ، ولعله يريد بها رفع الإشكالات العارضة فيرتفع ما يبدو كأنه تناقض في الظاهر لأنه يوفق بين المتناقضات حقيقة . ثم استعمل « كارل ماركس » اللفظ ليدل دلالة أخرى قريبة من السابقة مضميناً لها معنى جديد

جاء في كتابنا هذا ، ولزيادة الإيضاح أيرجع القارىء إلى قاموس الفلسفة .
أما مؤلف الكتاب فهو غنى عن التعريف لا فى مصر وحدها بل فى
العالم المتمدد من غير مغالاة ، هو الأستاذ « هيرت ريد » ، ولد فى
بلدة بمقاطعة ديوركشير ، بإنجلترا وتخرج فى جامعة ليدز ، ثم اشتغل أستاذاً
ومحاضراً للفنون الجميلة وتاريخ الفن بجامعة أكسفورد ومنها بالذكر
جامعة أدنبرة ، وكامبريدج ، وليفربول ولندن . وللمؤلف أعمال جليلة فى
ميدان الفنون منها كتاب « التربية من خلال الفن » ، « الفن والصناعة » ،
« ومعنى الفن » ، « أطوار الشعر الانجليزى » وغيرها الكثير .

ولا يسعنى فى ختام هذا التصدير إلا أن أتقدم بالشكر لكل من
عاوننى فى إخراج هذا الكتاب ، وأخص بالذكر أستاذى الأستاذ يوسف
العفيفى عميد المعهد العالى للتربية الفنية ، فهو الباعث الأول لهذا العمل
والأستاذ محمد يوسف همام مراقب عام الفنون الجميلة بوزارة المعارف ، فقد
كانت مراجعته للكتاب شاملة فكسسته حلة قشبية معنى وتراكيب ، ثم
لا أنسى الأستاذ محمد بدران المراقب العام بإدارة الثقافة العامة بوزارة
المعارف ، وأستاذى الأستاذ أحمد أحمد يوسف عميد كلية الفنون التطبيقية
ثم إخوانى الأساتذة على الخولى ومحمد أبى العينين الخولى واسماعيل الخوشى
وأمين عبد المجيد وأمين شريف وكثيراً غيرهم .

ولا يسعنى فى الختام أيضاً إلا أن أقرر أنى لا أدعى الوصول إلى الكمال
فى إنجاز هذا الكتاب ، فما من عمل إلا وهناك عمل أكمل منه ، وأرجو
من يجدون به أخطاء أن يغفروها أولاً ، فما أنا إلا إنسان خطاء ثم
يعلمونى صوابها ثانياً مشكورين والحمد لله رب العالمين .

فتح الباب عبد الحليم

مدرس بمعهد التربية للمعلمين بجامعة ابراهيم

مقدمة الكتاب



لا يوجد بين أنواع النشاط الإنساني نشاط خالد خلود الفنون
الشكلية (plastic arts) ولم يبق من الماضي شيء يساويها قدراً بصفتها مفتاحاً
لتاريخ المدنية ، فلا نزال منذ آلاف السنين نستقي من الأعمال الفنية
الخالدات معلوماتنا عن عادات الجنس البشري ومعتقداته ولم نستعن
بالسجلات المكتوبة إلا منذ وقت حديث نسبياً في تاريخ العالم ، ومع أن
هذه البقايا ، بقايا الإحساس والتعبير ، قد درست بتوسع رغبة في
المعلومات التي تعطينا إياها فقد بقي الكنه الحقيقي للنشاط الفني ، والذي
نسماه الناحية الجمالية (Aesthetic) وهو مصدر نشأة هذه الموضوعات -
مشكلة نفسية ، وحتى هذا الوقت تحظى الأصول الاجتماعية للفن وكنهه
الصلات القائمة بين المجتمع والأفراد المسؤولين عن ابتكار الأعمال الفنية
بشيء غير كثير من الاهتمام . وأقصد أن أخصص هذا الكتاب لهذه
المشكلة الأخيرة .

لا نستطيع معالجة الموضوع بكل فروعه معالجة وافية إلا في كتاب
في حجم موسوعات دوائر المعارف ، فربما يكون ضرورياً أن
نراجع تاريخ الفنون عامة وأن نبين طوراً طوراً كيف نشأ كل طراز
وكل طابع عن الأحوال المناخية والاقتصادية للزمان والمكان ، وكيف
أدبجت الفنون بصفتها أسلوباً من أساليب المعرفة والطموح الإنسانيين في
الشكل العام للثقافة السائدة ، ولا شك أن سيضطلع يوماً ما بهذا العمل
الذي قد يكون في الحقيقة تفسيراً للتاريخ في جميع مظاهره الثقافية رجل
عبقري مبرز ، ويجب أن نقصر أنفسنا في هذا الكتاب على مواضيع أقل
شأناً ، وأقصد - بناء على ذلك - أن نقصر على استقصاء الكنه العام

للصلات التي نحسب أنها لا بد قائمة بين شكل المجتمع في أى عصر من العصور وأشكال الفن المعاصر له . ولا يزال هذا الموضوع واسعاً واسعاً كافياً ، ويجب أن أضع حوله بعض الحدود الأولية ، فمن المهم - في المحل الأول - أن نميز بين الفن على أنه عامل اقتصادى ، ذلك الفن الذى تصف به الأشياء التى ينتجها الإنسان سداً للحاجات العملية ، والفن المعبر عن المثاليات والأمانى الروحية والأساطير ، وهذا هو الوجه الفكرى للفن . وإنى أوافق كل المرافقة على هذا الرأى القائل بأن الفن فى أوجهه الفكرية المختلفة صدى بشكل ما لطرق الإنتاج الاقتصادى السائدة أيضاً ، وتوضيحاً لذلك الفارق الذى أراه بين كليهما توضيحاً بسيطاً أقول : ليس من الضروري أن تكون العوامل التى أدت إلى بناء الكاتدرائيات فى القرون الوسطى هى نفس العوامل التى أوحى وحدت الشكل الخاص الذى بنيت عليه هذه الكاتدرائيات ، فقد تشير كل منهما بحق إلى عمليات تطور تتباين كل منها عن الأخرى كل التباين .

ليس المصدر الأساسى للفن لإنتاج الأشياء سداً لحاجات عملية ، ولا التعبير عن أفكار دينية أو فلسفية ، لكنه مقدرة الفنان على خلق عالم مركب متماسك ومتناسب فى ذاته ، خلق عالم ، لا عالم الحاجات والرغبات العملية ، ولا عالم الأحلام والخيالات ، ولكنه عالم مركب من هذين النقيضين ، فهو عبارة عن تصوير جملة الخبرات فى صورة مقنعة مغرية ، وهو لذلك السبب طريقة لتصوير إدراك الفرد لوجه ما من وجوه الحق العالمى . والفن هو ما أصبح التقليد الحديث يسميه نشاطاً جدلياً ، دياكتيكياً ، يواجه مسألة واحدة قل هى مسألة العقل بنقيضها وهى مسألة الخيال ، ثم ينشأ منهما وحدة جديدة أو مركباً جديداً وفق فيه بين المتناقضات .

ولقد درس علماء الاجتماع - إلى حد ما - الأنظمة المختلفة التى تظهر بها

المجتمعات والأساليب الفنية التي تتفق معها ، وقد فرضوا على الظاهرة التي يجب أن ندرسها نظاماً معيناً ، وأما معالجتى الخاصة للموضوع فستكون معالجة استنتاجية بشكل كبير للغاية ، ويعنى هذا أنى أبدأ بموضوع أرجو تحقيقه ، هو موضوع عن جوهر الفن ووظيفته فى المجتمع ، لأنى أعتقد أنه بلغنا نقطة تحول فى تطور المدنية الحديثة أصبح فيها الجوهر الحق للفن فى خطر من أن يعمى ، وأصبح الفن نفسه مندثراً من جراء سوء استعماله . وليست المسألة على الإطلاق مسألة عدم مبالاة به ، فإن الفن يمكن أن يبقى والناس غير مباليين به ، مثلما يدل على ذلك تاريخ الفن فى إنجلترا ، ولكنها على العكس من ذلك مسألة دفع الفن دفعاً فى مسائل خلقية زائفة ، وخطاه وتعميته - وهو القدرة الفطرية - بطرق التحكيم الفكرية المختلفة ، وجعله لادون الآراء السياسية وتأييدها فحسب ولكن دون المذاهب الفلسفية أيضاً ، بيد أن الفن - فى اعتقادى - نشاط قائم بذاته ، وسأثبت ذلك ، يتأثر كسائر نواحي نشاطنا بالملابسات المادية للوجود ، لا ، بل طريق للمعرفة له حقيقة الخاصة وغايته الخاصة أيضاً ، له صلات وثيقة بالسياسة والدين وبكل الطرق الأخرى التى تتفاعل مع حظنا الإنسانى ، ولكنها - بصفته طريقاً متفاعلاً - واضح المعالم يساهم بحقه فى عملية التكامل التى ندعوها الثقافة أو المدنية .

إن ممارسة الفنون وتذوقها شىء فردى ، لأن الفن يبدأ نشاطاً منفرداً وإنما يصبح ضمن النسيج الاجتماعى بصورة فعلية متى يقدر المجتمع هذه الوحدات من الخبرات الفنية ويتشربها (١) وتمثل الخيوط المكونة لشكل

(١) قارن كتاب (Ruth Benedict: Patlern of Cultures.)

وفيه تقول المؤلفة : إن المجتمع بمعناه الكامل وكأننا نشناه فى ذلك =

الثقافة النشاط الفني ، الذي قام به أفراد قلائل مهما كانت درجة شيوعية هذا الشكل أو اشتراكيته ، وستتوقف قيمة هذا الشكل على الرقعة التي تكيف بها العلاقة بين المجتمع والفنان ، فالفن - كما سنرى بعد - قوة غرزية في جوهره ، والفرائز قابلة للارتداد في صدفة اللاشعور إذا ما عولجت بقسوة تزيد على الحد ، ونحن نبدأ بالتسايم بأن الفن لا يزدهر إلا في جو موات من الرحابة الاجتماعية والطموح الثقافي ، ولكنه ليس شيئاً يمكن أن يفرض على الثقافة شهادة لها بالعلو والوقار ، وإنما هو بحق شبيه بشرارة كهربائية تظهر في اللحظة المناسبة بين قطبين متقابلين : أحدهما الفرد والثاني المجتمع ، وتعبير الفرد في هذه الحالة رمز أو قصة مشروعان من الناحية الاجتماعية .

وسأبدأ بدراسة وظيفة الفن في المجتمع البدائي ، ثم أنتقل منه إلى المجتمعات الأرقى في نظامها الاجتماعي التي توالى ظهورها في مجرى التاريخ . وما دامت الضرورة تدفع لمعالجة الموضوع في حين محدود فسأقتصر على أنواع من المجتمعات رحيبة الجوانب ، ولا أحاول تقصى التفصيل المعقد للقوى المرجود فيها ، وسأجتهد في تحقيق الأخذ والرد بين الفنان وفلسفة العصر الذي يعيش فيه متقبلاً لفلسفة كل عصر بحالاتها الموجودة بها ، وفي وسعنا القول بصفة عامة أن فلسفة العصر داخلية - في غالب الأحوال -

== الكتاب ليس أبداً كياناً يمكن فصله عن الأفراد الذين يكونونه ، فإن فرداً ما لا يستطيع أن يصل إلى فاتحة ما ينتظر منه فعله بغير ثقافة يأخذ مكانه فيها . وعلى عكس ذلك ثبت بعد الفحص والدراسة أن ليس في حضاره ما (ثقافة) عنصر من عناصرها إلا وهو من عمل فرد من الأفراد .

فى قالب دين العصر أو أساطيره ، ومن الخطر مع ذلك أن نرى ذلك الاندماج المحلى لوجهين من أوجه الثقافة - مثل فنهما وأساطيرهما - قانونا عاما لازما ، فمع أن هذا الاندماج كان قائما فى فترات هامة من تاريخ العالم - كما كان الحال فى بلاد الأريق فى العصر القديم وفى الهند البوزية وفى أوربا فى القرون الوسطى - فإنه لم يكن بأية حال اندماجا كاملا كما تدعونا إلى افتراضه البحوث السطحية التى أجريت على مثل هذه العصور . وهناك فى عصور أخرى دليل يمنع التعميم منعاً قاطعا ، ولو أنى اقتبست الآن رأى أحد علماء الاجتماع البارزين معززا هذه النتيجة التى وصلت إليها . يمكن ذلك بما يعطى القارىء الثقة ، ومع ذلك فمن النادر أن يرى علماء الاجتماع الفن ظاهرة مستقلة استقلال أى شىء آخر ، بل يرونه سمة ثقافية ثانوية من سمات الحضارة ، ولكن دكتورة « رس بنيدكت » تقول : « من الحقائق التاريخية أن كثيراً ما تكون نشأت فنية عظيمة منفصلة انفصالا واضحا عن باعث دينى أو استعمال دينى ، ويجوز أن يبعد الفن عن الدين كل البعد حتى حيث يكون كلاهما فى درجة عظيمة من الرقى ، ثم تشرع الدكتوراة تقدم دليلا على ذلك من المدينيات التى درستها . فتقول : « إن الإنتاج الفنى من الخزف وطبع المنسوجات فى مدن الجزء الجنوبي الغربى من الولايات المتحدة يستوجب احترام وتقدير أى فنان من أى ثقافة ، ولكن أطباقيهم المقدسة « الطاسات » التى يحملها الكهنة أو توضع فى المذبح رديئة ، وزخارفها غير مهذبة لانظام لها ، ومن المعروف عن المتاحف أنها تهمل هذه الأشياء الدينية لهذه المنطقة لضعف مستواها الفنى ضعفا أكثر من المستوى المتعارف عليه . ويقول رجال الهندو الزوئين « يجب أن نضع ضفدعة هناك » يقصدون بذلك أن مقتضيات الدين تقضى على أى حاجة فنية . ولا ينفرد بهذا الفصل بين الفن والدين

سكان هذه المدن فحسب ولكن قبائل جنوب أمريكا وسيبيريا ينهجون هذا النهج أيضا وإن كانوا يعلمونه بطرق أخرى مختلفة ، وهم لذلك لا يستعملون مهارتهم الفنية في خدمة الدين . والأفضل بناء على ذلك أن نكشف إلى أى مدى يمكن أن يتداخل الفن والدين تداخلا مشتركا ، وأن نكشف نتائج ذلك التداخل على كل منهما بدلا من الكشف عن مصادر للفن في موضع هام من الناحية المحلية وهو الدين كما كان يفعل النقاد القدماء أحيانا .

إن الدليل الأمر بكي الذى تسوقه دكتور بنيدكت ، يمكن بالطبع تعزيزه بأدلة من تاريخ مجتمعات أكثر رقيا ، فإن القضية العظيمة لتفسير الصور التى كادت تقضى على المسيحية فى القرنين السابع والثامن من الميلاد لتلقى ضوءا باهرا على هذه المسألة ، وثمة غير المسيحية دليل واضح نجده فى بلاد الفرس وفى أسبانيا يثبت إمكانية وجود الفن منفصلا عن الدين ، والحالة فى أسبانيا هامة بنوع مخصوص لأننا نجد فيها منذ قرون ثقافتين متنافستين : الثقافة الإسلامية والثقافة المسيحية ، أنتجت إحداهما فنا دينويا عظيما يكاد ينفصل عن الدين تمام الانفصال ، بينما أنتجت الأخرى تحت ظروف اقتصادية ومناخية شبيهة بالأولى فنا دينيا صرفا .

وأظن بناء على ذلك أننا سنحكم بوجود الدليل الكافى للقول بأن للفن طبيعته الجدلية ، فليس الفن ناتجا ناتجا ثانويا عن التطور الاجتماعى لكنه واحد من العناصر الأصلية التى تساهم فى بناء المجتمع . والثقافات - كما تلاح بالقول دكتور بنيدكت - مختلفة متغايرة ، ولا ينتج اختلافها وتغايرها عن السهولة التى ترفض بمقدارها المجتمعات الوجوه المعيشية الممكنة ، أو اجتهادها فيها وتحسينها فحسب ، ولكنه راجع أيضا إلى العملية

المعقدة الدقيقة ، عملية نسج خيوط الثقافة وحبكها معا ، ، ولذلك يجوز
إذا عزلنا هذه الخيوط التي نسميها الفن أن نفقد وقتئذ منظر الشكل العام
للثقافة ، وذلك كما لاحظ فرويد في حالة مشابهة لهذه أنه إذا عزل الإنسان -
رغبة في البحث والاستقصاء - من كل عملية عقلية أخرى نشاطا نفسيا واحداً
كالحلم أو كالفن يساعده ذلك على كشف القوانين التي تحكم هذا النشاط ،
وإذا ما أعاده إلى موضعه ثانياً وجب عليه أن يستعد لأن يجد اكتشافاته
قد أهملت واختلطت بغيرها متى تحتك وتتصل بالقوى الأخرى .

تلك الحقيقة هي عذري في عدم محاولة عمل دراسته توضيحية بالكيفية
التي اتبعها « سبنسر وكمت » ، وإن أحسن ما يمكننا عمله هو أن نختار
عصوراً نموذجية ثم نقرر علاقة فن كل عصر منها بباقي السائد من مميزات
الثقافة وأماراتها .

سوف لا أزعج سوى دراسة الجزء السطحي من هذا الموضوع النخب
دراسة وافية ، وإنما أريد أصلاً أن أبرهن على أهميته ، لأنه موضوع
غريب ، وإذا لم تكن أهميته منكرة بالمرّة فإنها متجاهلة في أكثر
الأحيان . ولقد بين كاتب مشهور هو « مستر ه . ج . ويلز » الاتجاه الفني
العام في إنجلترا والولايات المتحدة ، إذ قدم هذا « الباتولوجست » في
مجلد من عظيمين الأول « على هامش التاريخ » والثاني « العمل والثروة
والسعادة الإنسانية » - واعترف فيهما بأنه سيقدم دراسة لكل نواحي نشاط
الجنس البشري ، وسنرى أن الفن لم يشغل فيهما مكاناً ملحوظاً ، ففي المجلد
الأول - حيث ذكر مصادفة اسم « شكسبير » في ذيل صفحة فقط - أشار
إلى « فنون الأشكال » في ستة مواضع ، وفي واحد منها بين السبب
الإغفاله لها ذلك الإغفال النسبي فقال « ليس الإنتاج الفني كالكشف

الاعلى أو الفكر الفلسفى إنما هو حلية التاريخ ومظهره لا المادة المكونة له .
ثم راعى بشكل كبير ذكر الفن فى الكتاب الثانى فى قسم ثانوى من أحد
فصوله ، وخصص له خمس صفحات ، وذكره مع الرياضة البدنية على أنهما
منفذ للنشاط الإنسانى الزائد ، ذلك النشاط الذى يستطيع الإنسان أن يدخره
من الحروب ومن التجارة ومن العلوم ومن النواحي العملية الأخرى
ليصرف فى هذه الوجوه العديدة المنفعة لكنها مسلية ولا شك ، وهى
النصوير والنحت والشعر والموسيقى والرقص والكريكت وكرة القدم وأشكال
الرياضة العقلية أو البدنية الأخرى .

ليست هذه وجهة نظر أصيلة جديدة فقد عزها من قبل بشيء من الجد عالم
اجتماعى هو « كارل جروس » ، ولكن مستر « ويلز » اقتبسها ولا شك عن
أستاذه « هربرت سبنسر » ، ومهما جاز أن يضاف عليها تبدو علمية فوجهة
النظر هذه عن الفن نتاج أصيل من منتجات ضيق الفكر ، ولا يحتمل أن
يكون لها انتشار واسع إلا فى مجتمع أنجلو سكسون ، فقد جعلتنا قرون
عديدة من التعصب الخلقى الذميم ، والعجرفة العلمية الناتجة عن التزمّت
والتدقيق الدينيين نافرين من الفن بخاصة متهيبين منه ، وسيؤدى كتابنا
هذا الغاية الموضوعة من أجلها إذا ما تقبله القارىء على أنه حرب حقيقية
نفاذة ضد هذا الخزى ، خزينا الفكرى ، وهو أخط خزى فكرى .

كان من الواجب خيراً من ذلك كله أن يعتبر الفن أثبت طريقة للتعبير
أهتدى إليها الجنس البشرى ، وبهذا المعنى السالف دعا الإنسان للفن منذ
مطلع فجر المدنية ، فإن الإنسان يصنع فى كل العهود أشياء يستعملها لمنفعته
ويقوم بآلاف الأعمال التى أوجدتها مكافئته رغبة فى البقاء ، وهو يكافح
بلا انقطاع فى سبيل القوة والفراغ والسعادة المادية ، ويتبكر اللغات

والرموز ، ويشيد صرحا عاليا للتعليم لم يستفد معينه واختراعه ، ولكنه يحس على مر العصور وفي كل طور من أطوار المدنية بعدم كفاية ما نسميه الاتجاه العلمى ، لأن العقل الذى ينشئه عن مكره المحكم المنطق لا يستطيع إلا أن يعالج بنجاح الحقائق المادية ، تلك الحقائق المادية التى يوجد فيها وراثتها جانب كامل من الدنيا لا يتيسر مناله إلا للغريزة والعاطفة . والفن يهدف دائما إلى تنمية هذه الطرق للفهم ، تلك الطرق الأكثر غموضا ، ولسنا نقرب أبداً من فهم الجنس البشرى وتاريخه حتى نؤمن بأهمية المعرفة التى ينطق بها الفن ونؤمن بسموها بحق ، وفى وسعنا أن نتجاسر فننادى لهذه المعرفة بالسمو لأنه فى الوقت الذى ثبت فيه أن لا شىء فإن مؤقت فناء ذلك الشىء الذى يسرنا أن نسميه حقيقة علمية وفناء الفلسفة القائمة عليها ، فإن الفن مهما اختلفت صورته - على عكس ذلك - عالمى خالد فى أى مكان .

لا نستطيع إذا اتخذنا فكرة كهذه عن الفن أن نعتبر وظيفة الفنان مجرد إنتاج أشياء تدخل ضمن المجال الاقتصادى ، أو بعبارة أخرى نقول : ليست وظيفة الفنان إقامة المباني وصنع الأثاث أو أدوات المطبخ وأشياء أخرى أقل أو أكثر نفعا ، ذلك لأن الفن طريقة للتعبير ، وهو لغة قد تستفيد بهذه الأشياء النفعية السابقة الذكر - وتستخدمها بالقدر الذى تستفيد به اللغة نفسها بالحبر والورق وماكينات الطباعة - لتؤدى إلىنا معنى ، ولا أقصد بالمعنى مجرد رسالة ، لأن الفن يحاول فى كل أعماله الأساسية أن ينقل إلينا شيئا ما عن العالم أو عن الإنسان أو عن الفنان نفسه . إن الفن طريقة للمعرفة ، وعالم الفن نظام للمعرفة ذو قيمة بالنسبة للإنسان تضارع قيمة عالم الفلسفة أو العلوم ، والحق أننا لا نبدأ فى تقدير أهمية الفن فى تاريخ البشر إلا عندما نرى بكل وضوح الفن بصفته طريقا للمعرفة مساويا للطرق الأخرى التى يتوصل بها الإنسان لفهم ما يحيط به ، بل ممتازا عنها .

الفصل الأول

الفن والسحر

لا يتسنى في مجال الفن انتاج بعض أشكاله الهامة إلا في مراحل أولية من تطوره . (كارل ماركس : نقد الاقتصاد السياسي)

Critique of Political Economy

سأستعمل كلمة بدائي لمعنى ربما يكون في دائرة أوسع مما هو متوقع ، فأسمى بها مرحلة من التطور ، لا مكانا أو زمانا معيننا ، ولا صنفا بذاته من الناس ، ولا أضمتها على هذا الاعتبار السالف فن العناصر البدائية الموجودة في نواح مختلفة من العالم في وقتنا هذا فحسب ، بل فن الجنس البشرى بصفة عامة عند ما كان ذلك الفن في مرحلة نمو أولية في عصور ما قبل التاريخ ، وإنا لو اجدون أيضا بعضا من أوجه الشبه الواضحة بين هذه الفنون السابقة وفن جنس بدائي أكثر منها إصالة بنا ، وأقصد به فن أطنالنا الذين يبدو لي أنهم يلخصون في أعمارهم المبكرة نمو الفن في طفولة الجنس البشرى .

وإن معاييرنا عامة لهذه الأنواع كلها من الفنون البدائية لتكشف عن كثير من أوجه الشبه وأوجه الاختلاف بينها ، والبارز في هذه المعايير أن لهذا الاختلاف أو التشابه علاقة طائفة أو معدومة بالزمان والمكان ، لأننا نجد نفس المميزات البارزة موجودة في كل منها وقد فصلت بينها جميعا أحتماب من الزمن طريقة من غير أى اتصال واضح بينها ، ويتكرر (٢٢ - الفن والمجتمع)

ظهور هذه المميزات لا في الأزمدة المختلفة فحسب ، بل في الأمكنة البعيدة أيضا .

ولكن قبل أن نبحث في أهمية هذه الحقائق السالفة يجب أن ندرس أولا نقدا عاما إن ثبتت صحته استحالة علينا أن نستخلص شيئا من مدلول البدائي .

معنى تصاوير المغارات ومدلولها

لقد اقترح البعض أن ليس لنا من حق في التفريق بين النشاط النفعي للرجل البدائي ونشاطه الفني ، ومن اقترحوا ذلك الأستاذ كاميل شيوار ، وقد قيل إن الرجل البدائي يؤدي كل عمل يقوم به لغرض ما ، صار فالنظر كل الصرف عما يسرنا أن نسميه صفات جمالية ، وحتى إذا لم نستطع إدراك المنفعة التي يبتغيها من وراء شيء ما ، وفرضنا بحسن نية أنه صنع لذاته ، لجمال لونه أو شكله ، كان ذلك مجرد جهل منا ، فأننا نستطيع بمزيد من العلم أن نثبتين غرضا نفعيا ، أو اجتماعيا ، أو سحريا ، أو دينيا محضا وراء أي عمل يؤديه الرجل البدائي . والمسألة دقيقة نوعا ، إذ لا ينكر أحد أن وجود الصفات الفنية في شيء صنع لغرض عملي يحتمل يستلزم وجود القدرات الفنية ، ولذلك فإن المسألة هي أن نبحث هل معرفة الصفات الفنية في شيء ما فكرة في العقل البدائي ، مستقلة عن معرفة الغاية النفعية منه ؟؟ حقا ، إن الفصل بين القيمتين « المنفعة والجمال » عندنا نحن سهل نسبيا ، مع أنه لا يزال من السهل أن نجد عقولا بدائية بيننا ، لا تعلق على العمل الفني إلا بقولها : « لا أستطيع أن أرى له نفعاً »

وقد أوجد الكشف عن وجود ما نسمي بأنه قدرة فنية راقية النوع عند رجل عصر ما قبل التاريخ مشكلة هامة لعلماء الانسان ، وكذلك لعلماء

الاجتماع بوجه عام ، والحق أنه عند ما اكتشفت أول التصاوير الكهفية التي من العصر الحجري القديم ، في اسبانيا سنة ١٨٨٠ ، شك العلماء من غورهم في صحتها وأصالتها ، وبالفعل أهملتها الأوساط العلمية على أنها أشياء زائفة ، ولم يعد العلماء إلى دراسة هذه المكتشفات القديمة وقبولها إلا عند ما اكتشفت في فرنسا سنة ١٨٩٥ - ١٨٩٧ تصاوير الصخور التي تشابهها من حيث الأسلوب ، وذلك في ظروف جعلت من المستحيل الشك في حقيقتها وإصالتها ،

منذ ذلك الحين اختلفت الآراء في تفسير معنى هذه التصاوير الصخرية أو الكهفية ومدلولاتها (١) فالرأي العام يجمع على أن للتصاوير التي تكاد تكون كلها لحيوانات معنى سحريا ، ويفترض العلماء أن الرجل البدائي اعتقد أنه بعمل صورة لحيوان ما أصبح ذا سلطان عليه ، وكان بذلك ناجحا في اقتناصه لطعامه ، ويقولون بناء على ذلك إن الفن البدائي إن لم يكن ذا قيمة عملية « نفعية » فهو لا شيء ، ومع أن هذه النظرية يمكن تعزيزها بدليل من أعمال الناس البدائيين الموجودين في وقتنا الحاضر ، إلا أن في طريق قبولها بدون تدعيم عقبات خاصة ، كما بين ذلك الأستاذ ليفي بريل (٢).

إن هؤلاء البدائيين من أهالي تسمانيا وأستراليا ، الذين يجوز أن نفترض أنهم قريبون في طابعهم من رجل العصر الحجري القديم ، يشغلون بالرسوم الصخرية أيضا ، وقد ثبت بدون أي شك أنها تلعب

(١) ويوجد ملخص جيد لهذا البحث برمته في كتاب العصر الحجري القديم "The Old Stone Age" قدمه مستر "M. C. Burkitt" (كما مبردج سنة ١٩٣٧) الفصل ١٢ .

2 - La Mythologie Primitive. Paris 1935 P. 145.

عندهم دورا في طقوس الاخصاب (١) فهي تجدد ، وتنقح عند بدء فصل
الأمطار لتؤكد خصب التكاثر الحيواني ، والنباتي ، بل ولتؤكد تكاثر
الكائنات الانسانية أيضا ، ولكننا إذا نظرنا إليها من الناحية الجمالية
لنتمديرها على هذا الأساس نجد فرقا كبيرا بين هذه التصاوير المختصرة ،
بل الركيكة التي ينتجها أهالي استراليا وميناليزيا وصور العصر الحجري
القديم المصقولة ، الشبيهة بنظائرها في الحياة ، ولذا يسكن في وسعنا أن
نقول إن الأولى كافية تمام الكفاية برصفها رموزا للطقوس الدينية ،
ولكن الأخيرة تتجاوز تلك الكفاية ، فهي توحى بقيم أخرى . . .
نعم يجب علينا كما أشار الأستاذ بريل ، ألا نفرض أن لدى رجل ما قبل
التاريخ نفس اتجاهنا العقلي ، أي فكركنا ، عن الحيوانات ، وذلك بطريق
الحكم على أعماله كما نحكم على أعمال الأقوام البدائيين المعاصرين ، فلا
تركيب جسم الحيوان وقوته العضلية ، ولا أية خاصية من خواصه الظاهرية
تؤثر فيه بمقدار ما تؤثر فيه قواه الخفية الغامضة ، ولكن يجب أن يسأل
المرء ثانيا : ولم إذن صور الرجل البدائي - في العصر الحجري - مظهر
الحيوانات الخارجى بهذه الحيوية وكما هي في الواقع ؟

نحن في الحقيقة لا نهتم اهتماما كبيرا من وجهة نظرنا الحالية بالسبب
ذاته الذي أدى بالرجل البدائي إلى تصوير هذه الحيوانات . . . ولكن
شيئا آخر يجب علينا أن نفصل فيه وهو : هل هذا الاتجاه العقلي الذي نتكلم
عنه يؤثر على القيمة الجمالية للصور أم لا ؟ أو لنعالج المسألة بطريقة
مباشرة لا تبررها المرحلة الحالية من بحثنا ، فيكون السؤال : هل الفن
الذي يرمز للأفكار العقلية أرقى أو أقل قيمة من الفن الذي يصور

1 - Cf. A. P. Elkin ; The Secret Life of the Australian
Aborigines, Oceania III. - 1932.

بالأشياء الحية أو المظاهر الطبيعية تصويرا مباشرا؟ وربما كان علينا أن نقرر بطبيعة الحال أن الصنفين من الفن لا يمكن المفاضلة بينهما ، ولكننا سوف نتجنب شيئا كثيرا من الخلط الشائع إذا قلنا بصراحة إن نوعا من الاتجاه العقلي يستلزم نوعا من الفن ، ونوعا آخر من الاتجاه العقلي يستلزم نوعا آخر من الفن ، يختلف عن النوع الأول .

وهناك قيد آخر لا بد من ذكره : كنت قد تكلمت على تصاوير الفن الحجري القديم على أنها صور تمثل أشياء حية أو مظاهر طبيعية ، ولكن يجب أن يكون مفهومنا أن فيها إلى جانب الواقعية الفوتوغرافية شيئا آخر ، فالحق أن هذه الصور قد أختيرت أحسن اختيار لتكون طرازا للشيء المصور ، وهي مملوءة حيوية بدرجة لا نشك معها أن أنتجها سرورا خالصا في حالة إنتاج هذا العمل ، وقد حاول البعض تفسير هذا التكامل بأنه جاء كله نتيجة لرغبة رجل الكهف في أن يجعل صورهِ سحرية التأثير (Par le désir d'obtenir l'efficacité) كما عبر بذلك « ميسيو سكيور » ، وإني أعتقد أن هذا الناقد قد زلق في التعبير عن قضيته وخسرها حينما استعمل كلمة رغبة . إن الرجل البدائي تدفعه رغبة في نفسه إلى التصوير تصويرا مؤثرا ، ويرغب في أن يجعل صورة أعمق أثرا من صورة أخرى ، ومعنى ذلك أنه يميز بين رسم وآخر ، ولكن هذا التمييز غير مبني بالتأكيد على النتائج السحرية الناشئة عنه ، والوهم كل الوهم أن تتخيل أن الفنان وصل إلى ذلك الطابع الجميل (Stylistic mannerism) الذي تميزت به صور التيرا (١) بطريق المحاولة والخطأ ، وقول

(١) المرجع نفسه ص ٢١ وفيه يقول دلم تكن الأشخاص المتنوعة بر يوم فنانين عابرين ، ولكن كانت كلها من إنتاج فنانين محترفين رسموها لبعض الأغراض الطقوسية ، ولا بد أنه كانت توجد مدارس حقة تعلم طرق الرسم والتصوير .

مستر د بوركت ، كانت في ذلك العصر الغابر مدارس بالمعنى المعروف
بيننا تعلم فيها الطرق الخاصة بالتصوير والرسم ، فرض أكثر وجاهة من
سابقه ، غير أن الشيء الوحيد الذي أحب أن أقوله في هذا الطور هو أن
هذه الصور تبدى سلما من القيم ، وأن هذه القيم ليست قيم تسجيل المظهر
الحقيقي الواقعي ، ولكنها قيم الحيوية ، والنضارة ، والقوة المثيرة للانفعال
وهي الصفات الجمالية بعينها .

عند ما نسلم بكونه جمال فن العصر الحجري القديم يبقى تأويل هذا
الفن ، كما ذكرت سابقا موضع جدال ، وعلماء الانسان في ذلك فريقان :
فريق لا يعترف لرجل العصر الحجري بأية درجة من درجات الرقي
العقلي هذه التي ينطوى عليها نظام السحر ، وهم لذلك يرون أن هذه الرسوم
الكهفية لا هدف من ورائها ، وإنما نتاج الفراغ الجباري في حياة
الصيادين ، ويعلمون ما في رسوم هذه الحيوانات من حيوية ، وقيم جمالية
بقوة وضوح صورها التي ملأت ولا بد عقول البدائيين الذين تتوقف
حياتهم على صيدهم ، أما الفريق الثاني فإنه يقرأ معنى سحريا في كل خط
يمكن أن يجده في ممرات الكهوف المظلمة ، وأما أنا فأتخذ لنفسى رأيا
وسطا ، فأقول إن المعنى السحري لبعض الرسوم لا يرتقى إليه شك ،
ولكن ليس هناك من سبب يدفعنا للقول بأن لكل رسم هذا النوع من
المعنى ، فقد كان الرجل البدائي إنسانا ، ولا بد وأنه قد تمتع بالنشاط
الابداعي الذي وهبه الله إياه ، ومارسه لذاته ، أو بعبارة أخرى أقول :
« نشأ الفن مستقلا عن السحر ، له منابعه الخاصة ، ثم أصبح بمرور الزمن
فقط ذا صلة بالأعمال السحرية ، وهذه الخلاصة يسندها دليل كبير »

أصول الفن ومصادره

من الصعب أن تجد كلمة في اللغة الانجليزية تنى بوصف أقدم طرائق

من الفن البدائي ، فإنه فن الأحاسيس ، فن يغتبط بالنشاط ، ويهتم بإبراز حيوية الحيوان الأساسية ، أو ما نسميها العوامل المميزة له عن غيره . إن فنانا كهذا هو فن عضوي ، حيوي ، حسي ، ويضاده في الأسلوب الفن المجرد ، الذي لا يحفل بطبيعة الأشياء العضوية ، بل يميل إلى مسخها إرضاء لدافع آخر ، قد يكون دافعا دينيا ، أو رمزيا أو عقليا ، وقد يكون دافعا لا شعوريا فقط ، وبين كلا الأسلوبين الفنيين وجه شبه وهو تلك الخاصية التي نسميها الشكل (form) لأننا لا نستطيع أن نميز الفن عن غيره من طرق التعبير الأخرى إلا بشكله فقط (١).

طبعي أن فن العصر الحجري قد مر بعملية تطور تمثل فيها التصاوير الكهفية في النمرا ذروتها العليا (٢) ، ولكن أى محاولة منا لاستعادة نشأة تلك العملية السالفة التي انتهت بهذا الفن إلى هذه القمة تنطوي على جانب كبير من الخطورة ، لأننا يجب أن نتذكر أننا نتناول فترة مضى عليها ما بين عشرة آلاف سنة أو عشرين ألفا من السنين ، وأن أى فن مسجل على مادة من المواد قصيرة العمر سريعة الفناء مثل الخشب أو الطين لا بد قد بلى ، وما بقيت رسوم الكهوف وتصاويرها المحفورة إلا بسبب الوقاية الاستثنائية البالغة التي أحاطت بها ضد عوادي الدهر، ولكننا بالرغم من صحة ذلك إذا استعنا - إلى حد ما - بملاحظاتنا عن نمو القدرة

(١) رغبة في مناقشة موضوع هذا التباين مناقشة أكثر إسهابا
« أنظر كتاب الفن الآن (Art Now) الفصل الرابع ،

(٢) بوركت « نفس المرجع ص ١٨٦ - ١٩٤ ويبين فيه تعاقبا زمنيا لأربعة أطوار أساسية فنية وشاهد آخر وله علاقة بثقافات مختلفة ، وتلحق صور « الالتميرا » فيه بالطور الذي يجب أن يؤرخ بقرب غاية العهود الماجدالينية .

الفنية عند الأطفال كان في مقدورنا أن نستعيد في أذهاننا الطريقة التي
تطور بها الفن في العصور البدائية ، فإذا أعطيت طفلا ورقة وقلما - بمجرد
ما يكون هذا الطفل قادرا على إمساك هذه الأشياء وعمره حوالى العام
الواحد تقريبا - ورأيت كيف يستخدم الورق والقلم استخداما عشوائيا
لاحظت في بادىء الأمر أنه يرسم فقط خطوطا تخطيطية ، وتخطيطات مبعثرة
وشخبطات ، ثم يصير بعدها مهتما بالحركة كل ما سجل القلم على الورق آثارها ،
أما الطور التالى من ذلك النمو فيمثل رسم الطفل - وهو يحرك يده حركة
اهتزازية كالبنس دول - ثيجات منظومة أى شخبطة منظومة ، تتكون من
خطوط ودوائر ، تصير تدريجيا أكثر تداخلا وأشد تعقيدا ، حتى يصبح
رسمه تيمها من الخطوط ، وبعد ذلك يلاحظ الطفل بفترة في هذا الشبه أشكالا
لم يكن يتوقعها ، فيلاحظ مثلا في أماكن مختلفة من رسمه دائرة وخطا أو
خطين لها في نظره شبه صحيح بأمره ، وخطوطا أخرى تتقاطع فتكون
سقفا ولا تحتاج إلى خطا أو خطين حتى تصير منزلا ، وهكذا وقد ابتكر
الطفل صورة شىء بطريق الصدفة ، فيولد هذا فيه رغبة أو حاجة لترديد
انتصاره ، وفوزه في رسم باعتناء وقصد مارسه سابقا صدفة وارتجالا . (١)
هل نستطيع أن نتعقب تطورا مماثلا لهذا في فن رجل ما قبل التاريخ؟ أنا
أعتقد أنه في مقدورنا ، ففي قرقاس في منطقة البرانس (Gargas-Pyrenees)
علامات معرقة بالألوان عملها رجل الكهف بأصبعه على سطح الكهف
الطيني ، علامات له قام بها من غير قصد حينما كان يزحف داخل

(١) في كتاب (Edncation through Art) ص ١٢١ قدمت دليلا
يفترض أن ذلك النمو التطوري غير عام بين الأطفال ، فان قلة منهم تبتدىء
بعمل محاولة مقصودة لتمثيل الشىء .

الكهف (١) ، وترى في نفس الكهف رسوم أخرى لحيوانات رسمها عن قصد وبغية الطريقة أيضا بواسطة الأصبع على سطح الطين الرطبة ، وكذلك نجد مثلها في كهف بجهة لا كلوتيلد القديسة ايزابل بالقرب من سانتاندر (La Clotilde de Santa Isabel) ونجدها في «التيرا» أيضا .
وواضح كل الوضوح في بعض هذه الأمثلة أن الأشكال التصويرية تبدو كما لو كانت تبرغ صدفة من كتلة الخطوط التي تنتج بطريق التجريح ،
ورجل الكهف قادر بمساعدة الضور الجلية لهذه الأشياء (٥) التي تبني تخيلته أن يحسن هذه الأشكال المجرحة حتى يخرج صورة فنية مضبوطة بمعنى أنها مطابقة للصورة التي انطبعت في عقله عن الشيء أكثر من مطابقتها لملاحظته البصرية له ، والعقل بمعنى العين اللاشعورية كثيرا ما يكون أحد بصرا وأعرق أثرا من العين الشعورية المجردة .

وتوجد سمة أخرى في رسوم الكهوف ، في العصر الحجري ، تفصح عن هذه المسألة المتعلقة بالأصل الصدفي (٢) للفن ، فقد رسمت كثير من الحيوانات حول بروجات أو نتوءات طبيعية في الصخر ، تعطىها بروجات شكليا عند اكتمالها ، ويبدو كأن الحيوان أوحى به أولا إلى رجل الكهف تركيب سطح الحجر أو تهيئته ، وأن الرجل البدائي نمي هذا الإيحاء بعد ذلك حتى وصل به إلى صورة قريبة جدا من الصور المرسومة في ذهنه للحيوان ، وتؤيد البقايا القليلة التي وجدت من النحت الكامل الدور الذي لعبه الإيحاء في خلق الفن .

(١) الراي الذي يقوم أحيانا على أن تلك العلامات إنما رسمت تقليدا
للخربشة التي تفعلها الدببة يبدو غير معقول نوعا ومع ذلك فالخربشة التي
عملتها الدببة فعلا موجودة .

(٥) صور الأشياء التي ظهرت أشكالها التصويرية من جملة الخطوط المحفورة
(٢) نسبة إلى صدفة . أي وليد الصدفة .

وحينئذ لا بد وأن تأتى الخطوات التالية فى الطريق لتتم مطابقة الشئ
المرسوم لشكله الواقعى ، فـ فكشف الفنان السكفى للخطوط تظهر الأشياء
وترمز لها ، وإمكانية زيادة الإحساس بواقعية الرسوم بواسطة الارتفاع
بأرضية مواتية يشتغل عليها ، حاول بعد ذلك ، كما حاول الطفل ، أن
يظهر الامتلاء أو الاستدارة باستعمال الخطوط ، فكشف على سبيل
المثال أن الخطوط التى يحفرها متجهة من الخط الخارجى للشكل إلى
داخله توحى بالاستدارة بسرعة ، ثم انتقل من الاستفادة بهذه الخطوط
الآنفة الذكر لاستعمال مساحات الألوان وسطوحها ، ثم أصبحت كل
الوسائل التى يستعملها الرجل المتعمدين تحت أمره عند ما عرف أخيراً أن
النتيجة يمكن أن تتحسن باستعمال لونين أو أكثر معا ، وبالأستفادة
بتدريج هذه الألوان .

فاذا ما جاز قبولنا لهذا التفسير لتطور الفن فى طوره الأول وطفولته
فاجأتنا ولا بد حقيقة ذات دلالة غريبة ، إذ من الطبعى أن يتوقع الإنسان
أن الرجل الأول — مثله فى ذلك مثل الطفل — حاول أول ما حاول
أن يصور الشئ كما يراه فى كامل حياته الطبيعية أو بمظهره الواقعى ، ولما
كنا نرى الأشياء على اعتبار أنها نسق ، ولون ، وضوء ، وظل ،
فإن أقرب تصوير للأشياء أو أوضحه لا بد وأن يبرز هذه الصفات ،
ولذلك كان من الغريب أن نلاحظ أن الطفل ورجل الكهف بدءاً
بالتجريد من الواقع ، وعمل خط يحمل للشئ مصوره له حق التصوير ،
فهما يرسمان صورة الشئ لا نسخة منه .

الفن باعتباره موهبة فردية

تنحصر كل مميزات فن العصر الحجري القديم هذه إلى إثبات أن الفن

نفسه ناتج عن موهبة فردية رغم المنافع التي قصد إليها الرجل البدائي من الفن ، والتي يجرى أن تكون منافع اجتماعية أو عملية ، ويجب أن نستبعد أى فكرة تقول إن الرسوم نتجت بالصدفة عن وقت فراغ اضطرارى عند قبيلة من الصيادين ، أو أنها أشياء عملية جاءت فى طريق الإخراج الطقوس السحرية ، دون أن يدفعنا هذا بعيدا حتى نفترض مع مسيو بوركت وجود مدارس حقيقية اكتسب فيها الفنانون البدائيون مهاراتهم فى طريقة التصوير . ولا شك أن الرسوم كانت مرتبطة بهذه الأنواع من النشاط ولكن وجود أفراد قلائل ذوى حساسية فذة ومهارة فى التعبير كان هو الشرط الذى لا بد أن يسبق وجوده انتاجها (١) .

وهنا يمكن أن ندون الدليل على ذلك من علم الانسان الحديث ، وهو يشير إلى نفس الخلاصة ، فعلى سبيل المثال يقرر دكتور سيلجمان أن التعبير الفنى فى حفر الخشب يصل فى كل غينيا الجديدة ، إحدى جزائر مينايزيا ، إلى ذروته ، وأن فى كل مجتمع هنالك واحد على الأقل اختصاصيا فى هذا الفن ، وهؤلاء الاختصاصيون صنّاع بالوراثة ، تعلموا صنعتهم ههنا عن آبائهم أو أخوالهم ، وهم بدورهم يتخذون أبناءهم أو أخواتهم تلامذة ، ويولى هؤلاء الصناع اهتماما خاصا ، ويطعمون على نفقة هؤلاء الذين يستعملونهم ، وليس هناك من شك أن قرناءهم يقدرون أعمالهم ،

(١) قارن قول الأستاذ بولدوين سبنسر (Native Tribes of the

Northern Territory of Australia) طبعة لندن سنة ١٩١٤ ص ٤٣٢ وفيه ما يأتى : - يصادف الانسان رسومات ممتازة رسمت على أحجار وقشور أشجار عند قبائل « كادو وجيمبيو واويديجى » أو غيرها من القبائل حيث نجد تفاوتا كبيرا فى مقدرة الرجال فى هذه الناحية فبعضهم يكون أكثر من غيره إجادة . أنظر أيضا نهاية ص ٣٧ .

ويشتغل كثير من هؤلاء القرناء بالحفر أيضا ، لكن أعمالهم مع ذلك أقل قيمة بصفة عامة من أعمال الاختصاصيين . (١)

وكذلك تقرر « مرجريت ميد » أن صانعات السلال من قبيلة « المنادجر » (Mundugumor) في غينيا الجديدة هن النساء اللاتي ولدن والحبل السرى ملفوف حول حناجرهن ، وأما الذكور المولودون على تلك الحال فيعتقد أهل هذه القبيلة أنه قد قدر عليهم أن يشتغلوا فنانون ، ليواصلوا تقاليد فن « ماندوجر » العريقة الدقيقة وهي حفر بارز على الدروع الخشبية الطويلة ، وصور الحيوانات - في أسلوب متفق عليه - المحفورة حفرا غائرا على الخراب ، وتصميمات دقيقة مرسومة على المثلثات الكبيرة من قشور الشجر التي ترفع في أعياد « يام » ، وهم وحدهم الذين يستطيعون نحت الأشخاص الخشبية التي تثبت بنهايات المزامير المقدسة ، ومجسمات أرواح التماسيح النهرية . وما هؤلاء الرجال والنساء الذين ولدوا لهذه الفنون والمهن في حاجة إلى ممارستها إلا برغبة منهم في ذلك ، ولكن لا يستطيع أحد من تنقصهم علامة الهبة - أي علامة الفن السالف ذكرها - أن يأمل في أن يكون أكثر من أغبي صبي . (٢) إن ربط حادث ذاتي عز في كهذا - الولادة بجبل السرة ملفوفا حول الرقبة - بموهبة خاصة ، مهما كان الربط على غير أساس علمي ، اعتراف بوجود اختلاف فردي في القدرات الفنية ، وهكذا يعترف الأهل بهذه الحقيقة الطبيعية ، ويرغبون في إعطائها أهمية حقة في التنظيم الاجتماعي ، أو في النظام الثقافي ، ولا يضيرنا نحن من وجهة نظرنا الحالية إلا قليلا أنهم استعملوا طريقة غير معقولة بالمرّة لبلوغ هذه الغاية .

1 - The Melanesians of British Guinea, by C. G. Seligmann. M.D. Cambridge - 1910, P. 36.

2 - Sex and Temperament in Three Primitive Societies. London, 1935 p. 172.

السحر البدائي

نعلم عن الطقوس الحقيقية التي مارسها رجل العصر الحجري القديم شيئاً قليلاً جداً ، بل لا نعلم شيئاً عنها ، فلا نتمكن بذلك من ذكر حقيقة الصلة بين الفن والسحر في ذلك العصر السحيق ، وسنبحث الموضوع في طور متأخر بحثاً أكثر دقة بدراسة أقوام لا يزالون يمارسون السحر ، ونستطيع أن نفرض فقط أن السحر كان في العصر الحجري ، كما هو في المجتمعات البدائية القائمة في هذه الأيام ، عملاً قليل الشبه بالدين كما نفهمه الفهم العادي ، ويجوز أن نقول أنه كان مظلماً سرياً قاسياً ، فهو محاولة أوحى بها غريزة الاعتقاد بالمقاتلة ، الموجودة عند رجل صادر إلى الوجود ليفرض بها إرادته على بقية الوجود الغامض الذي كان الرجل جزءاً منه ، ولكنه لا يجد له تفسيراً معقولاً ، وكذلك نستطيع هنا أن نقول إن الرجل البدائي كان في جحره عبيد انفعالاته وكأنه عاش منفصلاً دائماً ، وما ميز بوضوح كبير بين الواقع والصورة . حقاً ، إن الصورة في خلودها - عدم قابليتها للاندراس - قد تكون أكثر جلباً للرب من الشيء من لحم ودم ، ولكن كيف يكون ذلك ؟ هذا سؤال وجهه الأب دوبرز هوفر اليسوعي في القرن ١٨ م ، إلى الأيبونز (Abipones) في أمريكا الجنوبية قال : « أنتم تقتلون النمر يومياً في السهل بشجاعة فلماذا إذن تخافون خوف الجبان نمرأ وهمياً كاذباً في المدينة ؟ فأجابوا باسمين : « أنتم معشر الآباء لا تفهمون هذه الأمور ، فنحن لا نخاف أبداً النمر في السهل بل نقتلها لأننا نستطيع رؤيتها ، أما النمر الصناعية فإننا نخافها ، لأننا لا نستطيع أن نراها أو أن نقتلها ، ويجب أن نكون على يقين أن رجل الكهف ناقش الأمور بنفس هذه الطريقة .

الفن في العصر الحجري الجديد

أريد الآن أن ننتقل إلى فن العصر الحجري الجديد ، فن العهد الذي يمتد من حوالي ١٠.٠٠٠ ق.م. إلى هامش العصر التاريخي مثلا : إذ من الصعب أن نحدد له تاريخا مضبوطا لأن الأسلوب الفني الذي نسميه فن العصر الحجري الجديد استمر في الظهور خلال عصور مختلفة جدا في أمكنة مختلفة في أوروبا ، ولا يزال - مثلا - نجد في الشمال آثاره بمثابة فن اسكندنافيا والفن الكلتى إبان القرن الثامن الميلادي حتى العاشر (١). ويكاد فن العصر الحجري الجديد يختلف اختلافا تاما عن فن العصر الحجري القديم السابق له ، إذ تختفي الصور الحية التي تمثل أشكال الحيوانات ، ويختفي كل شيء يشير إلى الحياة العضوية ، وتحل مكانها أساليب مختلفة من

(١) ليس هناك نظام متفق عليه لتأريخ عصور ما قبل التاريخ ، ولقد قبل دكتور دكن ، (Herbet Kühn) في آخر مؤلفاته وهو (Die Vorgeschichtliche Kunst Deutschlands) طبعة برلين سنة ١٩٣٥ ، التقسيم الآتي للمناطق التي كانت لها بها صلة وهي أوروبا الشمالية والوسطى .

العصر الحجري القديم	حوالي	٢٠.٠٠٠ - ٨.٠٠٠ ق.م
العصر الحجري المتوسط	»	٨.٠٠٠ - ٢.٠٠٠ ق.م
العصر الحجري الجديد	»	٢.٠٠٠ - ١٦.٠٠ ق.م
العصر البرونزي	»	١٦.٠٠ - ٧٥٠ ق.م
عصر الحديد	»	٥٠ ق.م - ٣٠٠ ق.م
القبائل الرحالة	»	٣٠٠ م - ٨٠٠ م
البحارة الذين هاجموا الجزائر والسواحل الشمالية	»	٨٠٠ م - ١٥٠ م

الحماية الهندسية على سطوح الأواني الفخارية والأدوات الحجرية بخاصة ،
وقد نجد غير هذا النمط ، وقد قيل إن ما حدث في طبيعة الفن من تغير
يبدو في ظاهره إنقلابيا ليس إلا مصادفة محضة ، وأن الأسلوب العضوي
الذي يميز العصر الحجري القديم ظل باقيا طوال العصر الحجري الجديد ،
ولكنه لم يقاوم عواذى الدهر فاندثر ، وذلك لأن الناس هجروا استعمال
الكهوف للأهداف التي كانت مصدر نشأة فن العصر الحجري القديم ،
وظلوا رغم ذلك يمارسون الفن نفسه في مواضع أكثر ظهورا وعلى مواد
أسرع زوالا ، وأقل احتمالا ، ولكن هناك عقبات عدة تقف في سبيل
الآخذ بهذه النظرية السابقة ، لأنه يبدو غير محتمل ألا يبقى أى أثر من
الفن الطبيعي من العصر الحجري الجديد (١) إذ لا بد وأن تكتشف في
منطقة من المناطق المحمية نوعا ما وفي جو ملائم نوعا ما بعض البقايا
المتناثرة التي تمثل هذا الفن ! لكن يجب ألا نعتمد كل الاعتماد على تعليل
سلبى كهذا ، والأفضل أن نوجه اهتمامنا إلى الفخار ، وهو المصدر الأساسي
لما نعرفه عن فن العصر الحجري الجديد . أما الأواني الفخارية فتصنع
من مادة سهلة التشكيل بدرجة كبيرة ، صالحة كل الصلاحية لأسلوب طبيعي
من الخزاف كما نشاهد ذلك في فخار عصور أخرى ، ومع ذلك لا نجد
أثرا لآى فن طبيعي من هذا النوع في كل فخار العصر الحجري الجديد ،
وبما لا يصدق يقينا ألا تحمل أواني العصر فنا معاصرا طبيعيا لدرجة ما ،
وبناء على ذلك يجوز أن نستخلص أن هذا الفن الطبيعي كان غير موجود
بالفعل أحقا باطويلة من الزمن .

(١) إلا أننا نجد بعض الأشياء الشاذة مثل النحوت الصخرية في
التروبيج ذات الأسلوب التلخيصي في الغالب بل الهندسى ، وكذلك بعض
الأحجية والأحراز المصنوعة من الكهرمان ، أنظر كتاب دكتور (كن)

على أن قضيتنا العامة تتعرض للخطر إذا لم نقيم دليلا على أن الفن الهندسى الذى حل محل الفن الطبيعى فى العصر الحجري القديم يشتمل على نفس العناصر الجمالية الأساسية التى فى سالفه ، وفى وسعنا بطبيعة الحال أن نثبت أن تغيرات مناخية ، وأنظمة اجتماعية واقتصادية للحياة جديدة كل الجدة كانت عوامل تكفى أن نرد إليها طبيعة الفن الجديد المختلفة كل الاختلاف ، وما أيسر هذا ، ولكن أهم ما يجب علينا أن نفسره استنادا إلى مجريات الأمور العادية ليس ما حدث فى طبيعة الفن من تغير ، بل هو ما أصاب الدوافع الفنية فى الإنسان من شلل يكاد يكون تاما ، ولا أقل من أن يشمل تفسيرنا هذا اختفاء الشخصية الفنية للفرد فى سيل جارف من وحدات زخرفية متماثلة تماثلا يمتلا تشبه فيه الانتاج الفنى الموحد الموجود فى عصرنا الآلى .

تمثل أى مجموعة ، أو نخبة من الأواني الفخارية فى ذلك العصر ، فن العصر الحجري الجديد تمثيلا كافيا ، وتقوم حلقة هذه الأواني فى جوهرها على مجموعات من التصميمات الخطية المتنوعة ، فيها الدوائر ، والمستقيمات ، والنقط ، والخطوط المنكسرة ، وتوجد من هذه الوحدات الخطية مجموعات متنوعة لا حصر لها ، ولكنها فى مجموعها عملة قطعا ولئن أمكن تقسيمها بطريقة ما إلى أنواع فإنها تندرج جميعها تحت الإصطلاح هندسى ولا يعنيننا منها الآن غير طابعها العام .

الفن الهندسى

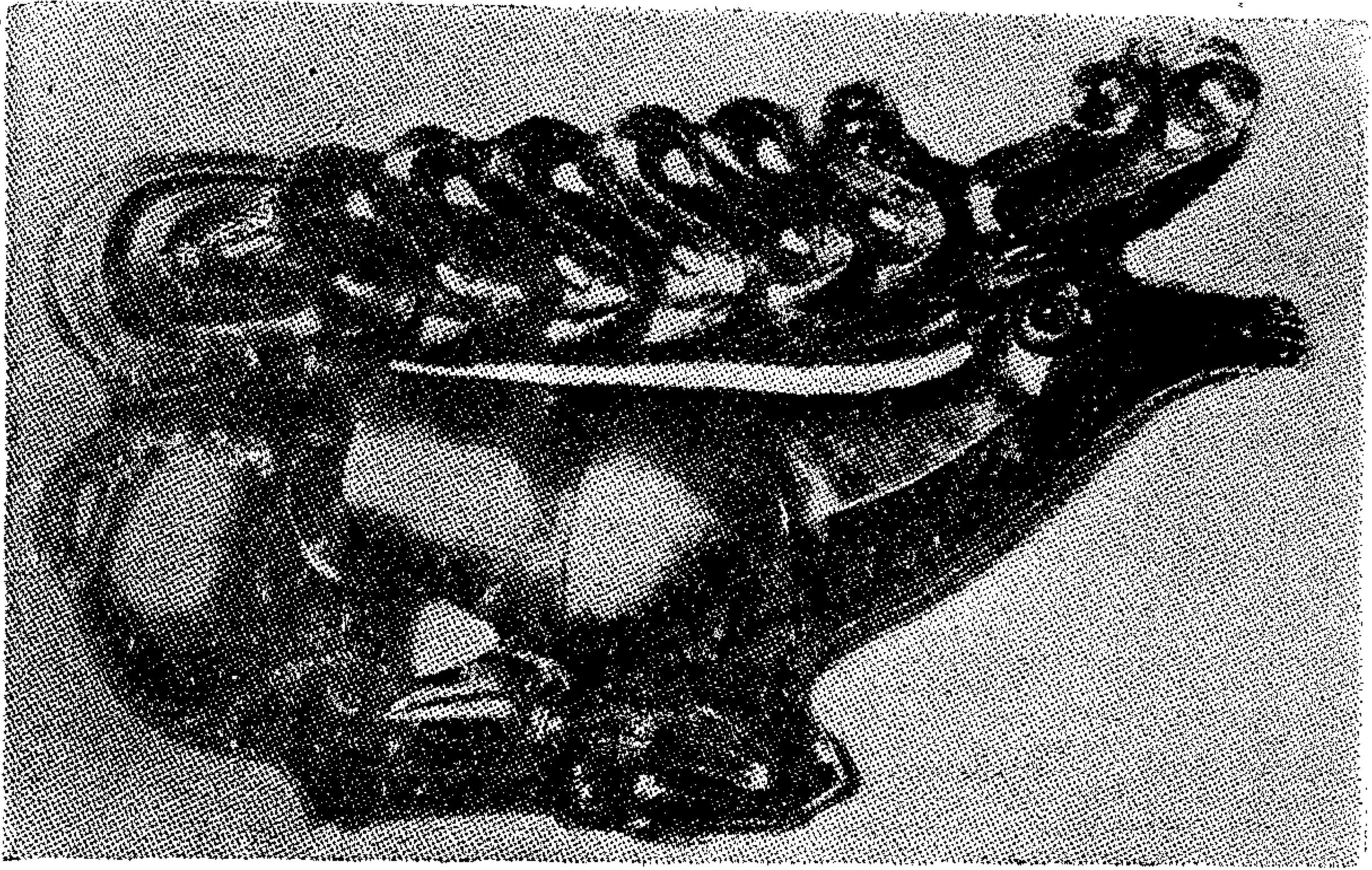
لقد بسط كاتب ألماني من كتاب القرن الأخير وهو المهندس المعماري د جوت فريد سمير ، نظرية عن أصل الفن مبنية على هذا الطراز الهندسى فقال : « صنع الإنسان الأشياء النافعة أولا ، وهى الأدوات والأواني ، وكانت الأواني - مثلا - مصنوعة من جلود تشكل ثم تخاط ، أو كانت سلالا



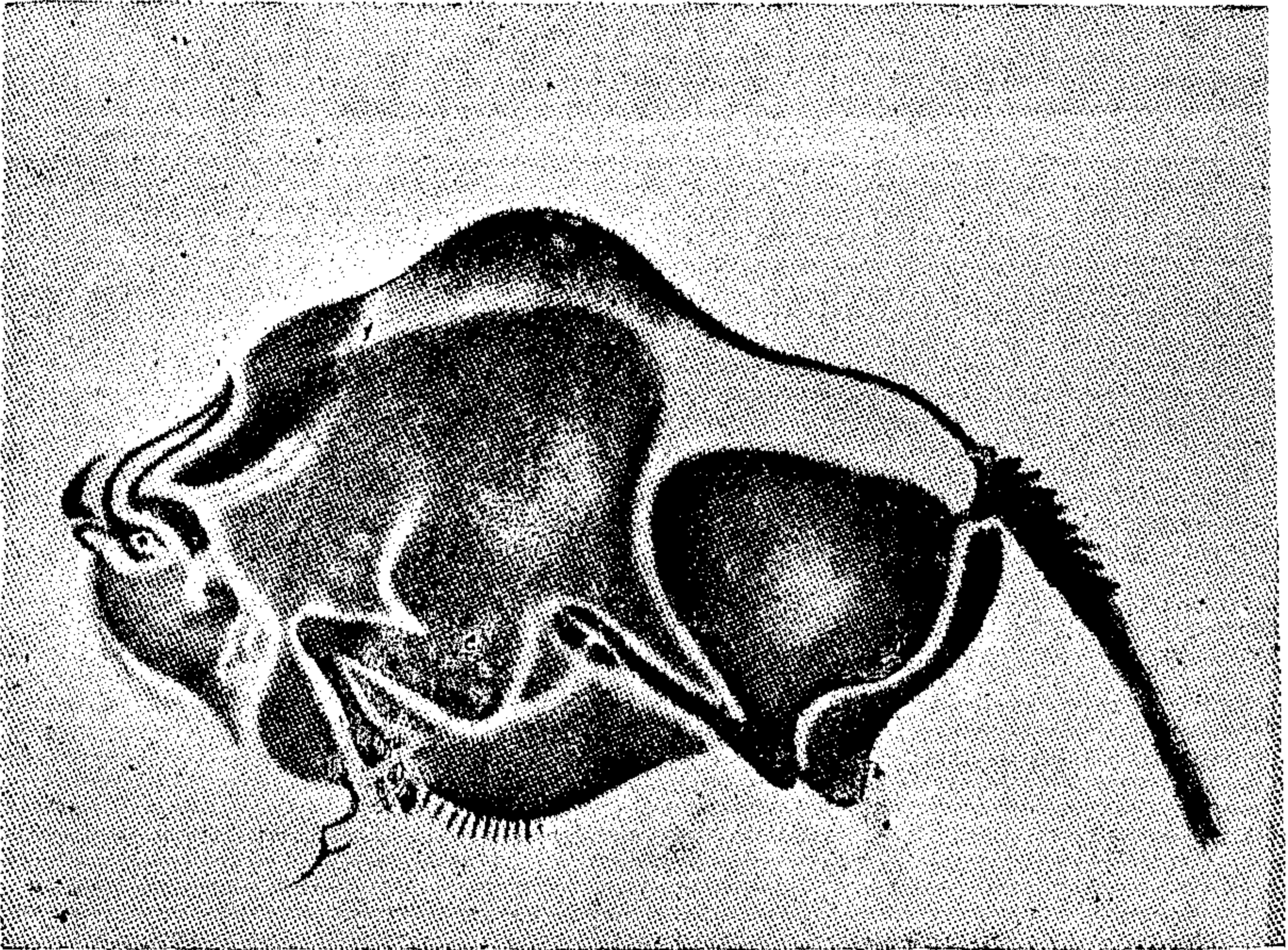
١ - فن العصر الحجري القديم - من تصاوير كهفية في بلدة (Nibux) بجنوب أفريقيا حوالى ٢٠.٠٠٠ ق.م. الى ١٠.٠٠٠ ق.م



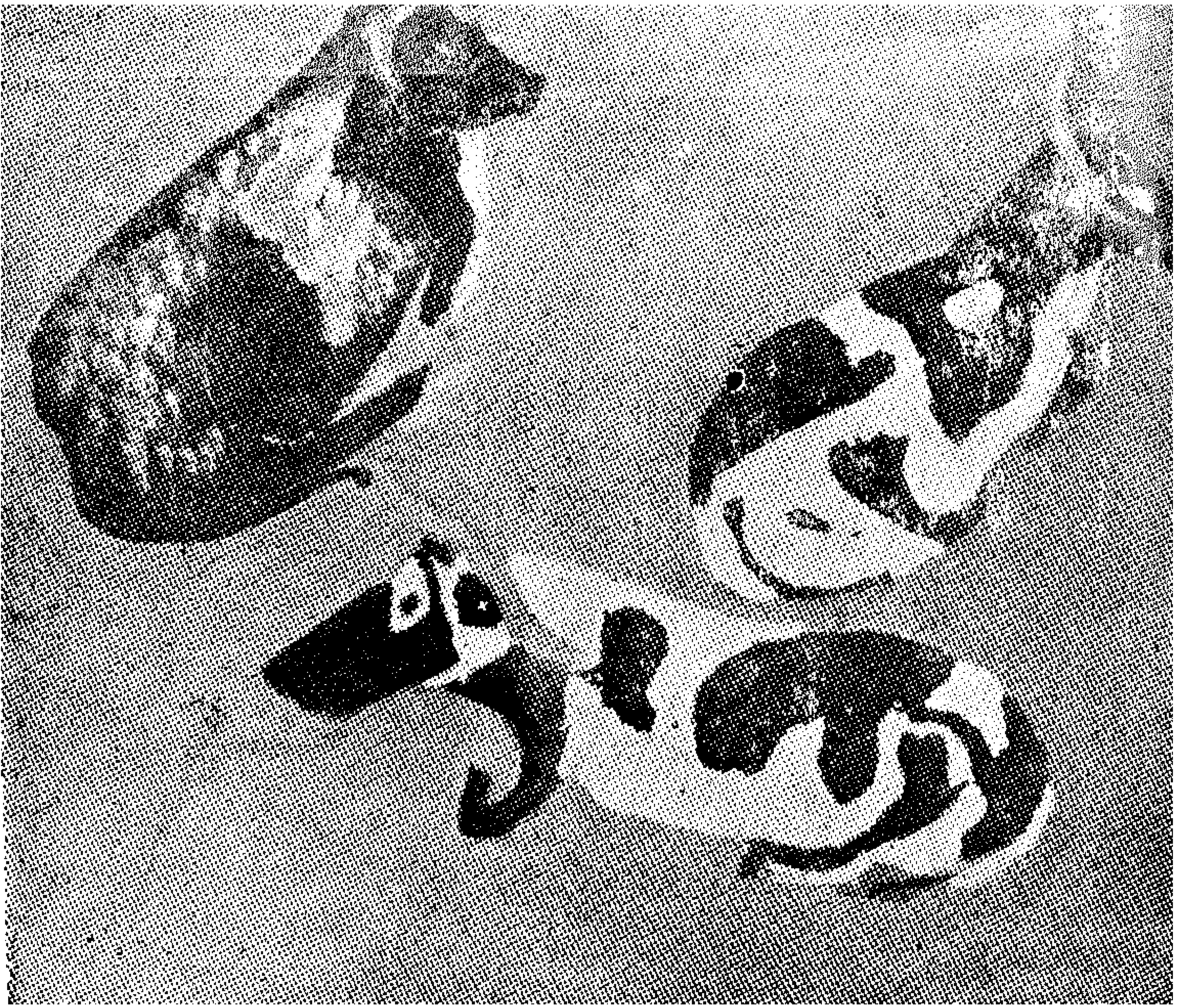
٢ - صورة من نفس الكهف السابق تبين بوضوح السهام التي تلعب هذا الدور الهام في الحديث عن أصل الفن الحجري القديم والهدف منه



٣ - حيوان الرنة : وهو زخرفة على درع ذهبية ، من منطقة كيوبان
Kuban ، في Caucasus القرن السادس أو السابع ق . م تقريبا



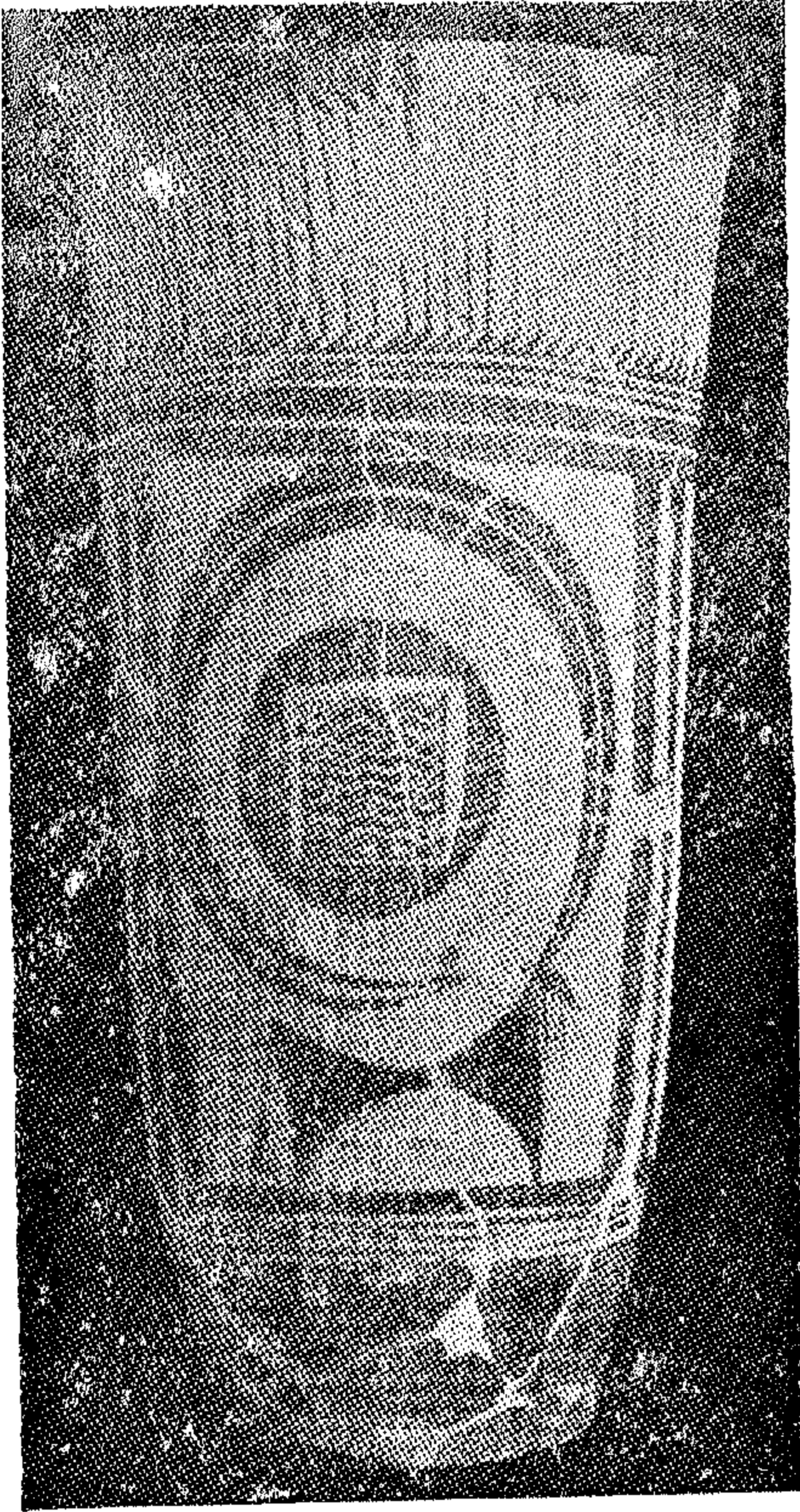
٤ - حيوان برى يشبه الثور «Bison» من كهف بيجمة ، التيرا ، بالقرب من
سانتا ندر في اسبانيا ، وهو من العصر الحجري القديم ٢٠٠٠٠ - ١٠٠٠٠ ق.م



٥ - ماشية صورها صبي في سن الثالثة عشرة



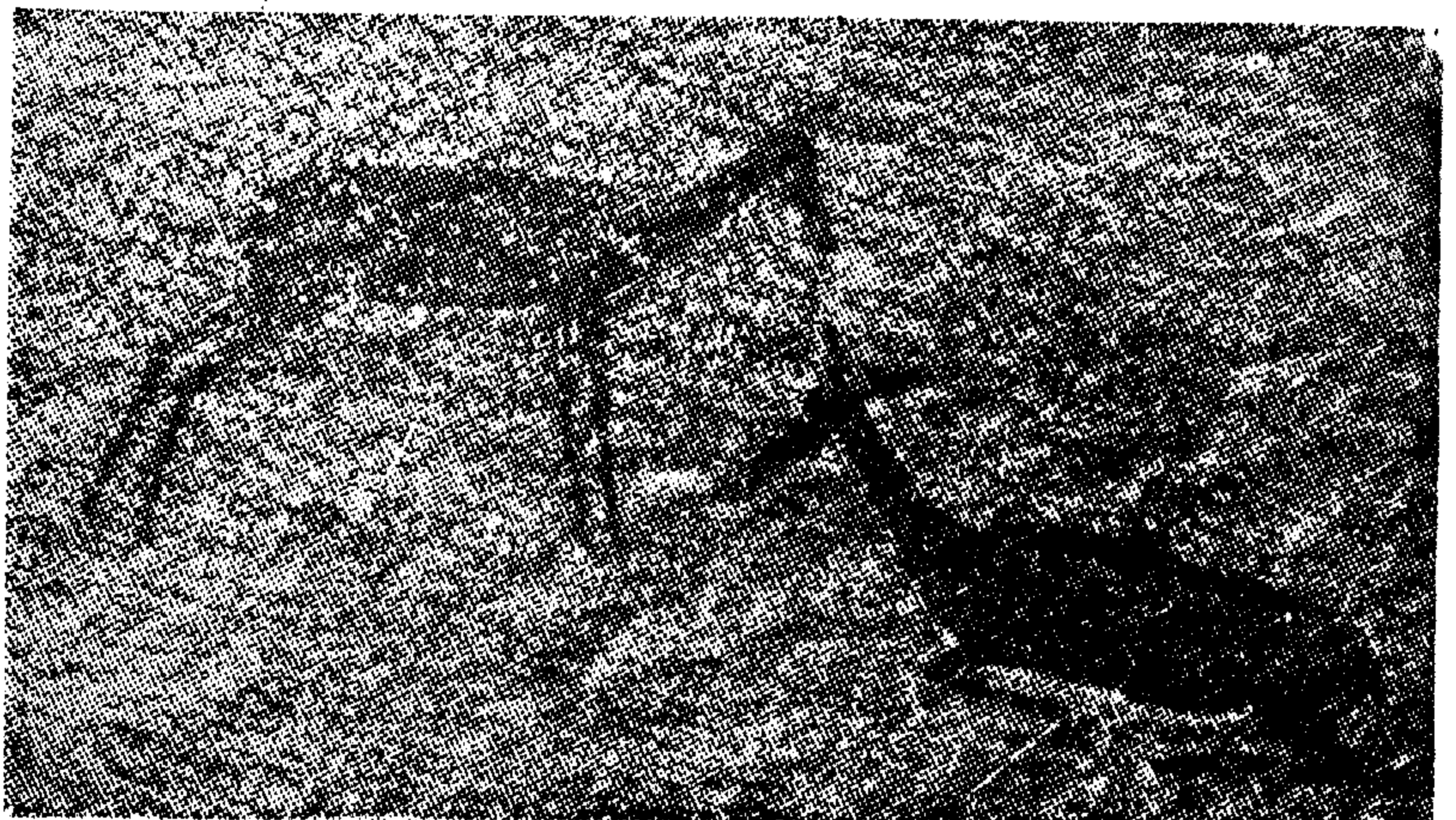
٦ - تصويرة كهفية بجهة كوفالاناس باسبانيا من العصر الحجري القديم ،

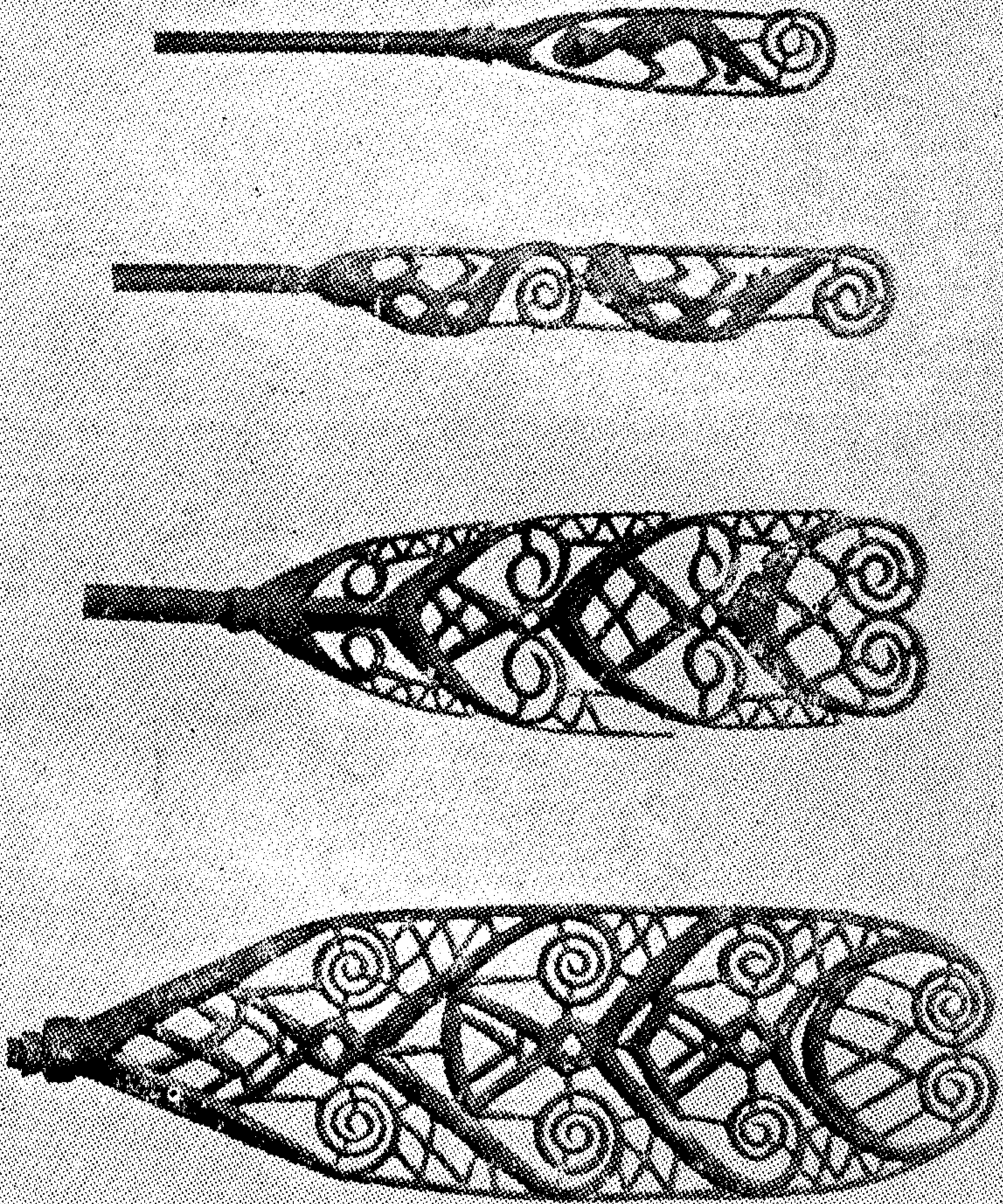


(تابع ٦) ولها المغزى الخاص من تبيان الطريقة التجريدية التي ينهجها الرجل البدائي في تحديد الشيء المراد رسمه بخط خارجي بواسطة «التمسح اللونية»

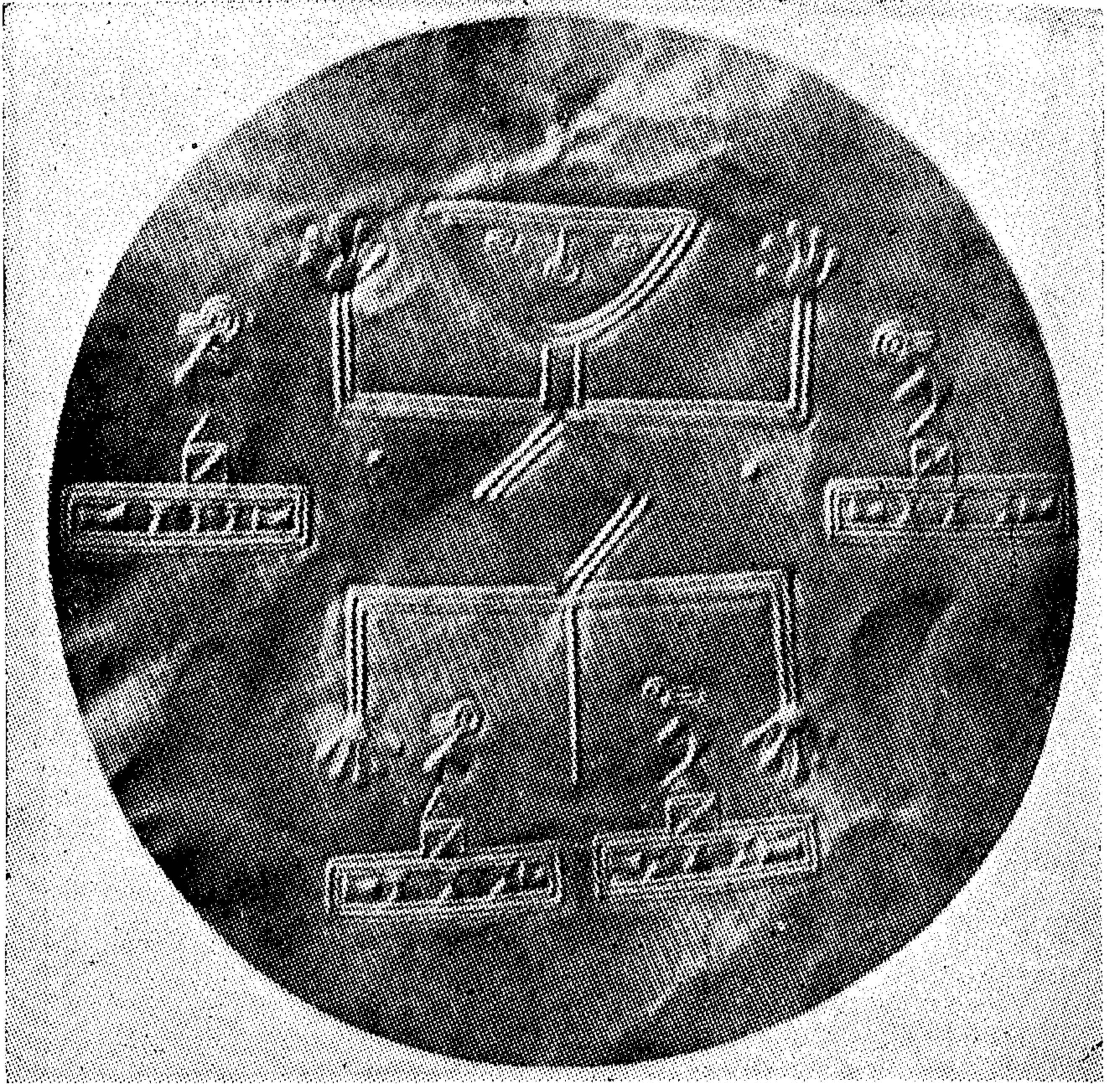
٧ - درع خشبي عليه تصاوير من خليج البابون

٨ - قـدح من الفخار من سوسا (Susa) ٥٠٠٠ ق.م ويوضح هذا القـدح الانتقال التدريجي من الزخرفة العضوية إلى الزخرفة الهندسية ، والحق أن الإنسان لا يكاد يتبين أن الإطار حول حافة الكأس مكون من طائر والبشر وش، مكررا مع أنه يمثل هذا الطائر ذاته ، كما أن قرون الثيتل وهو حيوان «ماعز جبلي» تكاد تصبح دائرة مستقلة عن نفس الحيوان وكذلك يكاد جسمه يصبح مثلثين .

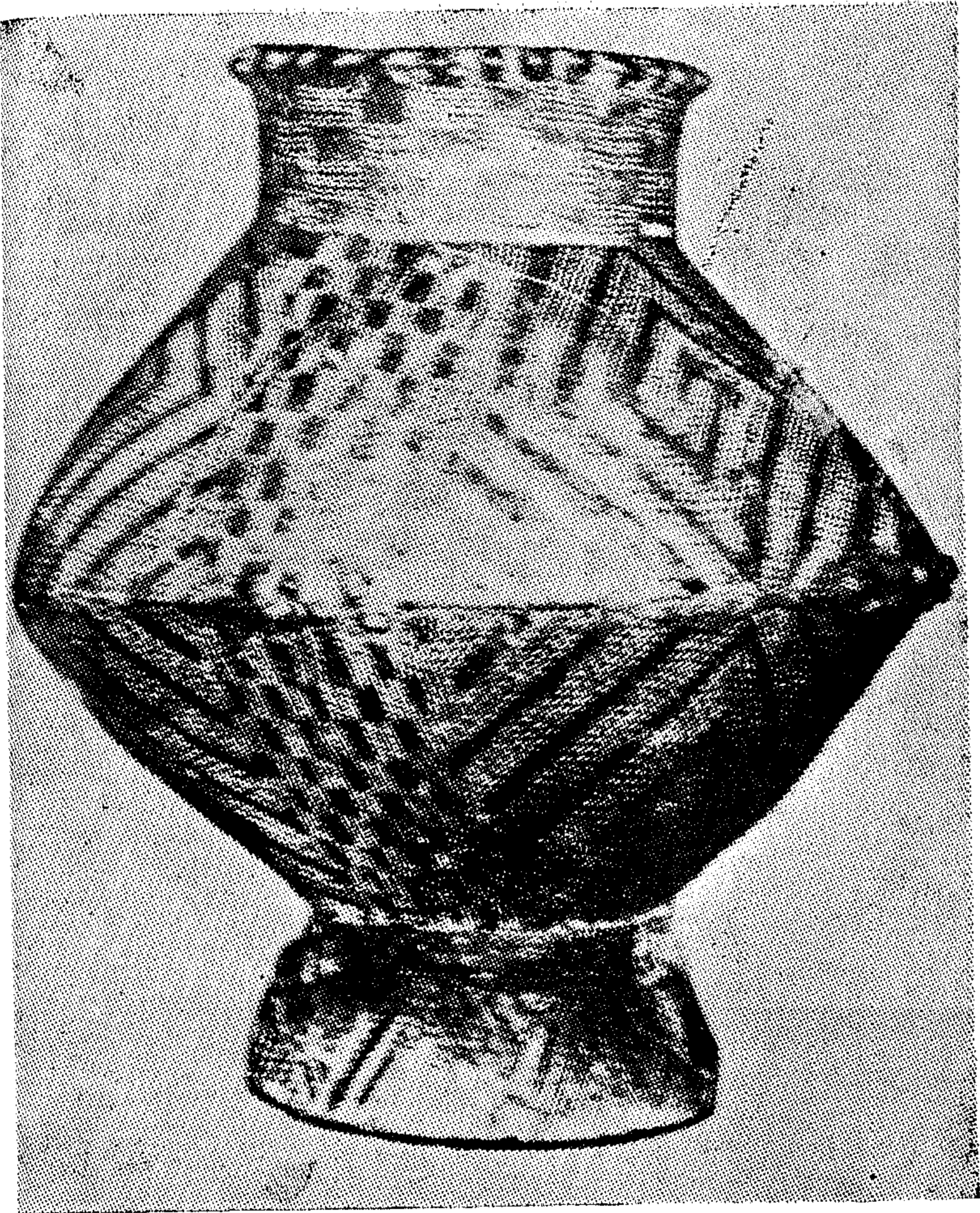




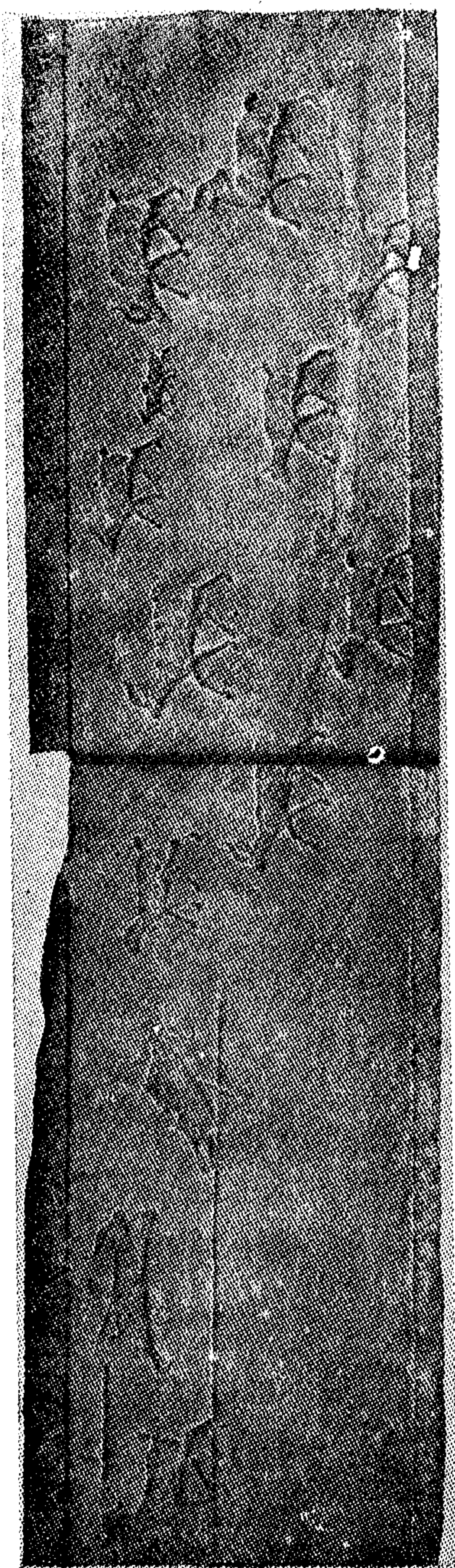
١. - ملاوق من الكلس من جزر انكوريت (Anchorite) وليلا حظها
القارىء من أعلى إلى أسفل ليشاهد أنها تمثل تطور الحلية من حلية طبيعية
على صورة "تحلية"، إلى حلية مجردة



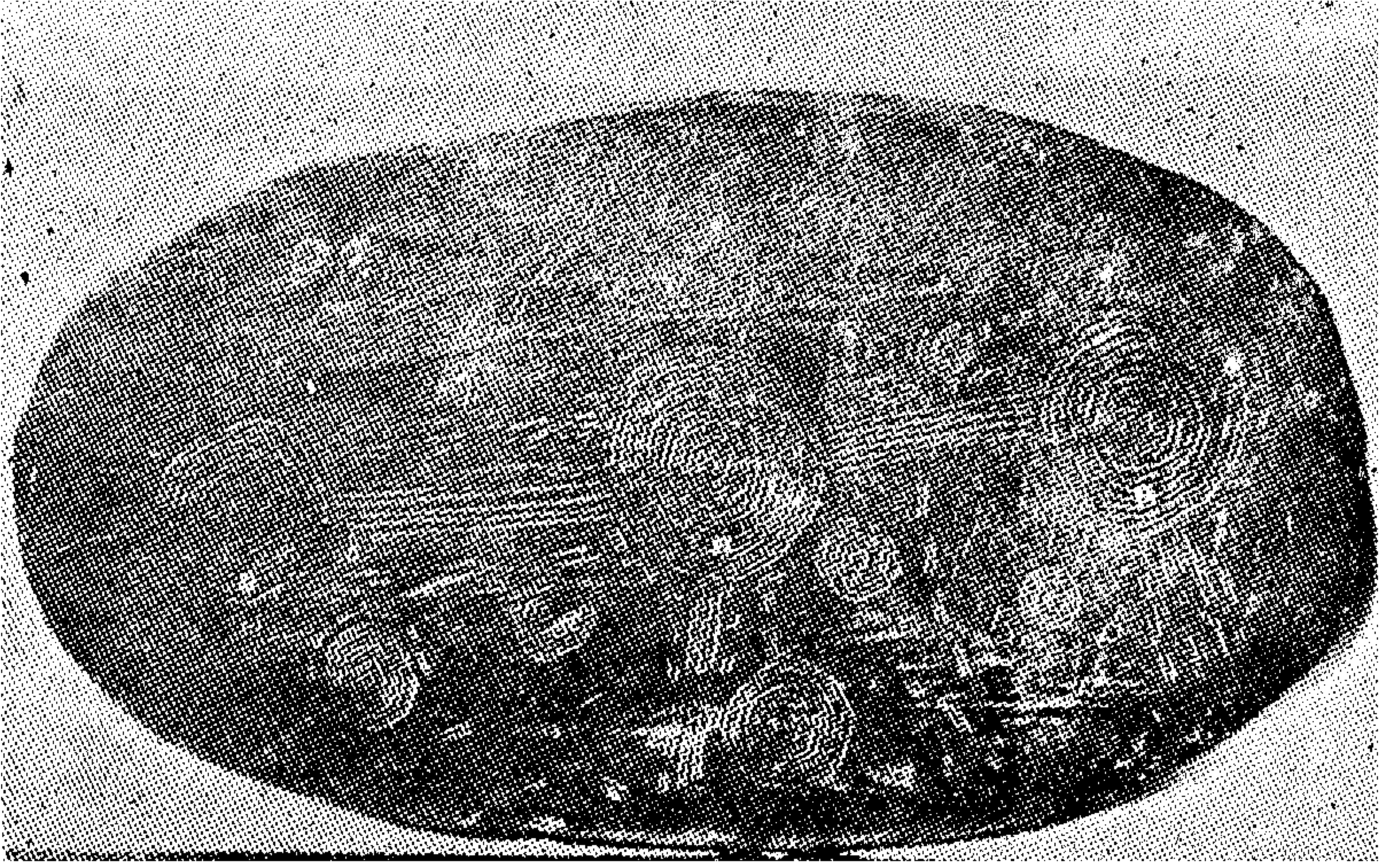
- ١١ - قطعة ذهبية متداولة عليها شخص هندسي الرسم ، وهي من المكسيك
- ١٢ - تصوير كهفي من صنع سكان الادغال في بلدة كالا (Cala) بجنوب أفريقيا
- ١٣ - تفاصيل من التصوير السابقة
- ١٤ - تصوير كهفية من صنع سكان الادغال بجنوب أفريقيا



٩ - آنية من الفخار مزخرفة بحلية هندسية محفورة وجدت بجهة بشائر
في ألمانيا وهي من العصر الحجري الجديد



١٥ - منظر صيد آشوري ، القرن السابع قبل الميلاد



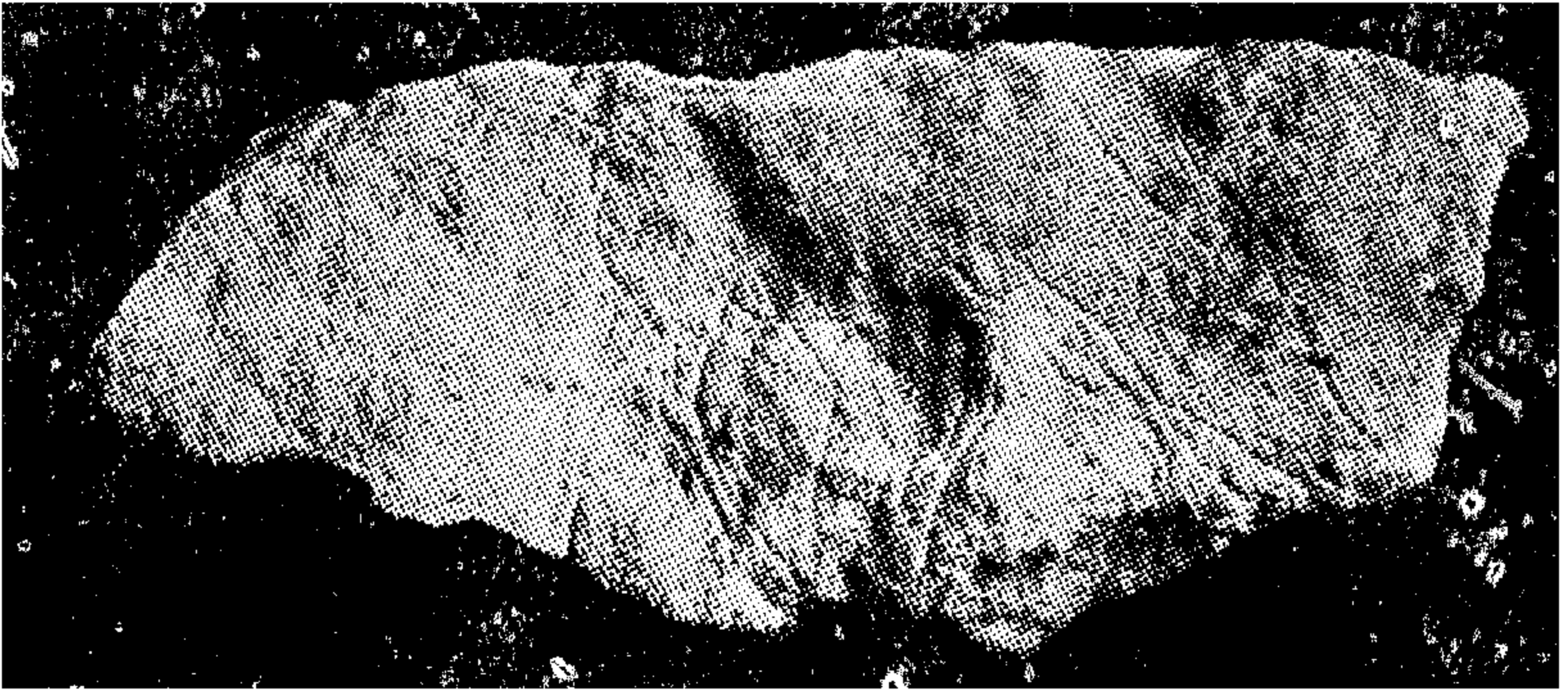
١٦ - حجر شورينجالو حة، مقدسة حجرية ، بلاطة ، وهي من استراليا الوسطى



١٧ - وحدات منحوتة في الصخر بجهة كاليبانتين (Klipfontein) بحر يكولاند
(Griqualand) بجنوب أفريقيا



١٨ - قناع من الخشب المحفور من ساحل العاج الغربي بأفريقيا



١٩ - حيوان الرنة منحوت في الصخر بجهة ليمى (Limeuil) بفرنسا
وهو من العصر الحجري القديم



٢٠ - حيوانان منحوتان في الصخر ، أحدهما نوع من الغزال أو الثبتل
والآخر ماعز (Kudu) ليقارنهما القارىء بالرسوم المنحوتة من العصر
الحجري القديم في الصورة السابقة وهما من كليفانتين بجنوب أفريقيا

من النباتات الحشيشية أو من أغصان الصفصاف المجذولة ، وعند ما هدى الإنسان إلى استعمال الطين استبدله بما سبق ، واتخذ الطين أشكال الأواني المتقدمة المصنوعة من الجلد أو الأغصان أو تراكييها ، ولكن الصانع لم يكن ذكيا في إخراج هذه الأشكال والتراكيب ذكاء يمكنه من تقليد الخرز في الأواني الجلدية ، أو تقليد الحبك والزخرفة الناشئة عن تقاطع الأغصان في السلال ، هذان الأمران زينا الأواني القديمة ، فبدت هذه الأواني الطينية الحديثة عارية ومن غير حلية تزين سطوحها (كالسابقة) فلما تخلص الإنسان من قيود الضرورات أتقن هذه الزخارف وهدبها ، حتى أصبح الإنسان بمرور الزمن قادرا على زخرفة عمله لا بالوحدات الزخرفية فحسب ، بل بالتصميمات التصويرية أيضا . . هذه نظرية تبهر ولكنها ليست واقية بالكلية ، إذ تتجاهل حقيقة وجود الفن الهندسى قبل أن يعرف الإنسان بعض العمليات التى افترضت النظرية أنها قلدت ، وتجاهل الحقيقة الفاصلة وهى أن أقدم أساليب الفن التى نعرفها ليست هندسية ولكنها عضوية (١) ويجب لذلك أن نبحث عن تفسير آخر غيرها .

من الصحيح أن نرى بعض الصلة بين الفن الهندسى وطريقة عمل السلال والأواني الجلدية ومن الخطأ القول أن هذه الصلة تفسر أصل الفن على العموم فإن تطور هذين الطابعين للفن وهما الطابع العضوى والطابع الهندسى ، يمثل ما يمكن أن نسميه فى غير تعقيد تأرجح البندول النسقى ، أو بتعبير أقرب إلى الأسلوب العلمى نسميه تعاقبا فى العملية الجدلية والديالكتيكية ، يؤلف تاريخ الفن (٢) .

(١) أعارض ماوسعنى الجهد فى استعمال كلمتى هندسى ، وعضوى ، أو مجرد وتصويرى على أنها ألفاظ متباينة وصفات متقابلة .

(٢) فسرنا كلمة (Style) بنسقى أو أسلوب والمقصود بالبندول النسقى الأرجحة التى تبين الاتجاه نحو الأشكال تتخذ نسقا هندسيا أو الأشكال الأخرى طبيعية النسقى والأسلوب .

(م - ٣ - الفن والمجتمع)

وإذا اخترنا بمجموعة من الأدوات المصنوعة من حجر الصوان من بدء العصر الحجري الجديد فصاعدا ، نجد تحسنا مضطربا لافى دقة العمل فحسب ، بل وفيما يجوز أن نسميه الصقل أيضا ، إذ يصبح نحت الحجر دقيقا فأدق حتى يصير الحجر فى النهاية ناعما مصقولا ، وإنما لنجد بين أكثر أساليب الأدوات الصوانية دقة وتميزا ، تلك الأساليب التى يجوز أن بعضها منها كان المهدف منه طقوسيا لا تفهيا ، أدوات مزينة عن قصد بوحدة زخرفية أوحى بها من غير شك العلامات الحادثة أثناء عملية نحت الصخر .

هكذا نشأت الحليات الهندسية التى تزين فخار العصر الحجري الجديد نشأة طبيعية أثناء عملية الصنع ، فإن الأوانى الأولى لم يشكها الخزاف بواسطة العجلة ، ولكنه شكلها بيديه ، وكان يهيم ولا شك استدارة بعضها بيده مباشرة دون الاستعانة بشيء آخر ، ولكنه كان يشكل الأوانى الأكبر حجما بلف حبل من الطين حول قالب من الرمل أولا ، ويفرغ الرمل من الآنية بعد ذلك ، وقد كانت تنشأ فى أول الأمر قمرًا عن عملية لف الطين وتسويته علامات هندسية الطابع ، ثم أخرج الفنان من هذه الإيحاءات أى هذه العلامات السابقة ، حلية هندسية ذات طابع مقصود ، قصد إلمية الفنان قصدا أجلى منه فى الزخارف السابقة .

لكن لا يمتثل أن تحدث كل هذه الزخارف عن غير إرادة و جهت إلى ذلك المهدف ، ويجب ألا تشغلنا كيفية نشأة طراز هندسى ، ولكن ينبغى أن نهتم بسبب هذه النشأة ، ومن الممكن القول بأن ليست المسألة مسألة إرادية بقدر ما هى لا إرادية ، ونستطيع فى حالات خاصة أن نبين أن الوحدة الهندسية تطورت عن تصوير طبيعى ، وإن كانت تلك الحالات ترجع على الدوام إلى أطوار اضمحلال فى العصور الطبيعية ، حين يصبح الفنان ماهرا جدا فى عمله مستخفا به حتى ليأخذ فى تكرار تصميماته من

غير إتهان أو تفكير كثيرين ، ثم ينقلها عنه فنانون آخرون ويزيدونها
تتشويها ، وقد يصل ذلك إلى مرحلة يكرر فيها الصانع الفكرة السائدة في
التصميم وهو لم يعد يعرف عن معناها شيئا ، ومن الممكن في بعض الحالات
أن تتبع كل الخطوات التي تطور فيها التصميم المجرد من أصله الطبيعي
السابق ، ويصح هذا بنوع خاص بالنسبة للفن الهندسي في البحار الجنوبية .
ويرى دكتور سيلجمان ، في الكتاب الذي اقتبست منه العبارات السابقة
أنه من الضروري فحص مجموعة من الانتاج الفني لكل مجموعة من
السلالات البشرية لكي نحكم أن أصل هدف الفنان ومرماه كان تصوير
« الأشياء الطبيعية تصويرا وصفيا أو كان انتاج أشكال وتراكيب سارة ثم
يستطرد قائلا : « ... برغم الاتفاق العرفي القائم على هندسية الفن المسمى
بـ «تستطيع بقليل من الخبرة أن نبين أنه كان فنا طبيعيا في أصله ، والمسألة
أقل وضوحا بالنسبة لقبيلة «الموتو» والقبائل المتصلة بها في القسم الأوسط ،
تلك القبائل التي يجاورها من الشرق المسيميون ، ومن الغرب قبائل الإلاما
وهي قبائل البابون عند خليج البابون ، ولهذين الشعبين أسلوبان فنيان
من أبرز وأغنى أساليب الفن الزخرفي في غينيا الجديدة البريطانية . وقد
سبق القول أن الفن الزخرفي الذي ينتجه الموتو وذوو قرباهم من القبائل
فنون هندية ، ويتميز بالزوايا في رسم الأشخاص ، ذلك الطابع الذي
يتضح بصفة خاصة في الوشم ، وتقوم به النساء دائما ، وبالرغم من كل
ذلك فهناك دليل طيب يثبت أن بعض التصميمات الهندسية أنشأها الفنان
على أنها تصوير طبيعي ، وأميل شخصيا للاعتقاد بأن كل فن الموتو والقبائل
«ذوي قرباهم في القسم الأوسط قد تطور عن بداية طبيعية . (١) ولكن هذه
الوحدات الهندسية لا تظهر حسب طبيعة أصلها إلا مع التصميمات الطبيعية ،

وَمَنْعَ أَنْ تَجَازِبِيَهَا الْجَمَالِيَّةُ هِيَ نَفْسُ الْجَازِبِيَّةِ أَيْ أُسْلُوبُ آخَرٍ مِنْ أُسَالِيبِ
الْحَلِيَّاتِ الْهَنْدُسِيَّةِ ، فَإِنْ كُلُّ مَا تَفْعَلُهُ أَنَّهَا تَطْمَسُ مَعَالِمَ فِكْرَةِ الْمَنْدُوبِ
الْمُعَاوَرِ الَّذِي يَنْادِي بِنَزْعَةِ عَالَمِيَّةٍ نَحْوِ التَّجْرِيدِ ، شَامِلَةٍ لِكُلِّ الْوَعْيِ
الْجَمَالِيِّ لِذَلِكَ الْعَصْرِ .

الرَّمْزِيَّةُ

يَجِبُ أَنْ نُمَيِّزَ حَتَّى فِي مِثْلِ ذَلِكَ الْعَصْرِ نَوْعَيْنِ مِنَ الْفَنِّ الْهَنْدُسِيِّ ، فَلَمَّا
كَانَ الْإِنْسَانُ فِي الْعَصْرِ الْحَجَرِيِّ الْجَدِيدِ مَسْوُوقًا فِي زَخْرَفَةِ سَطُوحِ أَوَانِيهِ
الْفَخَّارِيَّةِ بِالْحَلِيَّةِ الزَّخْرَفِيَّةِ إِلَّا بِحَاجَتِهِ إِلَى مَلءِ الْفَرَاغِ ، وَالْخَوْفِ مِنْ
الْفَرَاغِ (Horror Vacui) وَاحِدٍ مِنَ الْمُمَيِّزَاتِ الثَّابِتَةِ لِعِلْمِ نَفْسِ الْإِنْسَانِ (١) ،
فَإِنْ لَدَيْنَا رَغْبَةٌ فُطْرِيَّةٌ فِي شُغْلِ الْفَرَاغِ (أَيْ سَطْحِ) عِنْدَ صَنْعِهِ بِضَرْبٍ مِنْ
ضُرُوبِ الْحَلِيَّاتِ ، وَالنَّوْعِ الطَّبْعِيِّ مِنْ هَذِهِ الْحَلِيَّاتِ هُوَ ذَلِكَ الَّذِي يَنْشَأُ
فِي عَمَلِيَّةِ الصَّنْعِ ، كَقَلِيلٍ مِنَ التَّرْقِي بِالْآثَارِ الَّتِي يَتْرَكُهَا نَحْتُ الْحَجَرِ ، أَوْ
خَفْرِ الْخَشَبِ ، أَوْ نَسِجِ الْقَمَاشِ ، وَعَلَى ذَلِكَ فَالطَّرَازُ الْأَوَّلُ مِنَ الْفَنِّ
الْهَنْدُسِيِّ يَنْشَأُ عَنْ أَغْرَاضٍ أَدَائِيَّةٍ فِي الصَّنَاعَةِ : خَالِيًا مِنْ أَيْ غَرَضٍ لِلتَّبْعِيرِ
عَنِ الْأَفْكَارِ ، وَلَكِنْ الْفَنُّ كَمَا نَعْرِفُ عَادَةً هُوَ بِالضَّبْطِ تَبْعِيرٌ عَنْ أَفْكَارٍ فِي
شَكْلِ مَحْسُوسٍ وَخِيَالٍ ، فِي نِظَامٍ وَلَوْنٍ ، وَمَا أَرُغِبُ الْآنَ فِي إِبْرَازِهِ هُوَ الْحَقِيقَةُ
الْقَائِلَةُ بِأَنْ حَتَّى هَذَا النَّوْعُ الثَّانِي مِنَ الْفَنِّ ، الْفَنُّ الَّذِي يَعْبُرُ عَنْ آرَاءِ
وَأَفْكَارِ ، يُمْكِنُ أَنْ يَتَّخِذَ شَكْلًا هَنْدُسِيًّا ، وَسَيَتَضَحُّ هَذَا كُلُّ الْوَضُوحِ
بِدِرَاسَةِ فَنِّ الشُّعُوبِ الْمُتَوَحِّشَةِ الَّذِي سَيَكُونُ مَوْضِعُ الْفَصْلِ التَّالِي .
وَسَنَجِدُ فِيهِ أُسْلُوبًا مِنَ الْفَنِّ الْهَنْدُسِيِّ مُخْتَلِفًا تَمَامًا لِاخْتِلَافٍ عَنْ هَذَا الَّذِي

(١) لَقَدْ عَرُوجَتْ هَذِهِ الظَّاهِرَةُ بِتَوْسِعٍ فِي كِتَابِ (Art and Industry)

ينشأ من عمليّة الصناعة ، إذ إن تطورت هذه العملية في الطراز الأخير - وهو
الناشيء عن عمليّة الصناعة - على الإرادة والعمل الفني ، ولم يكن هناك
مؤثر خارجي ، ولكن الأفكار الفنية في الطراز الآخر تخضع لغاية رمزية
وبينما تستخدم هذه الأفكار الفنية على أنها حليلة تستخدم أيضاً لتوحى
بأشياء معينة ، أو خواصها ، لا لتصورها ، فالصورة الممثلة للشئ في هذا
الأسلوب الفني مجردة من شكله في الحياة مع أنها غير محرومة من حيويته ،
ومن مميزات هذه الأعمال الفنية أنها ليست مبتكرات غير ذات بخرض
كالحلية التي على فخاز العصر الحجري الجديد ، ولكنها أشياء صنعت
لغايات مذهبية «عرفية» أو طقسية ، ونعني بذلك أن نذكر فرقاً هاماً
وهو أن الرجل المألوف غير مبتكر عملاً فنياً من ذاكرة ولا أي تخيلته ،
البرية رأساً ، أو معتمد فيه اعتماداً مباشراً على إحساسه البصري كفنّان
الكهف في التمثيل ، ولكنه يصور فكرة مستخدماً المواد والقابلية للتشكيل ،
فإن دينه أو مذهبه يحتاج إلى ضم ، أو قناع ، أو طوطم للقبيلة وهي
أشياء غير طبيعية ولكنها رمزية ، أما إذا كان دينه ، فضلاً عن ذلك ، من
النوع المسمى أحياناً بروحية (Animistic) ، ديناً يرى أزواجاً وشخصيات
في ظواهر الطبيعة فسيأخذ خوفاً من هذه القوى ، فيخداها على طريقته
البرية الساذجة ، وعلى هذا النمط يبتكر بديلاً للحقيقة ، وعلى هذا النمط
أيضاً يتملص من الواقع .

إلى أي مدى نستطيع القول إن الفن الهندسي للعصر الحجري فن
مجرد رمزي بهذا المعنى ، أو حليلة صرف لا غاية لها البتة مسألة أسنا
في حاجة إلى بحثها . . . وأنه على أية حال منهما قد يرضى معايير الجمالية ،
وقد لا يرضيها ، ولكنه عند ما يرضى هذه المعايير الجمالية لا يرجع بجلاء
برضاها عنه واستجابتنا له إلى معنى فكري فيه نحن نجعله كل الجمل ، ولا

إلى مشتملاته الرمزية ، التي لا نستطيع أن نتيقن منها ، ولكن يرجع إلى تلك الصفات ، صفات التوافق ، والإيقاع ، والتماثل ، والحيوية فقط ، وهي صفات جمالية خاصة بالجمال وحده .

ملخص

والآن فلنخلص كل ما سبق ، ونقول : عندنا الآن ثلاثة أنواع من الفن البدائي ، اثنان منها هندسيان ، وواحد طبيعي ، والطرازان الهندسيان مختلفان ، فواحد منهما يعد فنا حلييا لا غرض له ، ناشئ عن عملية الصناعة وفي أثنائها ، والثاني فن مقصود تشكله غايات رمزية ، وواضح أن الأسلوب الأول من الفن الهندسي ليس بذى أهمية كبيرة لموضوعنا ، فهو فن جاء استجابة لحاجة اقتصادية ، وهو أيضا مجرد مسألة وظيفية بالنسبة للخامات والمهارة ، ولكن ربما كان الفن الهندسي من النوع الرمزي الذي جاء استجابة لمطالب المجتمع الروحية أكثر أهمية حتى من النوع المألوف كثيرا من الفن الرمزي المعبر عنه في أشكال تصويرية . ولكن نصل إلى فهم التفاعل الجائز بين الفن والرمزية فهما أدق وأضبط يجب أن نخرج على أنواع خاصة من الفن البدائي لا يزال تنتجها أمم غير متحضرة .

الفصل الثاني الفن والتصوف

لم يتحدث الهنود الحمر حديثا حقا صريحا إلا عن قدسية واحدة وهي
الحلم والرؤيا ،

(علاقات اليسوعيين سنة ١٦٣٦)

في الفصل السابق أوليت انماطا هندسية معينة من الفن اهتماما غير
عادي ، وربما كان الباعث لذلك أنها تحظى بأقل تقدير بيد أن الأسلوب
العضوي من الفن يسود فعلا المجتمع الإنساني في أغلب أطواره ، ولا
يمثله في مجتمع العصور البدائية الأولى فن العصر الحجري القديم بحسب
وإنما يمثله أسلوب فني آخر يختلف قليلا عن فن العصر الحجري القديم
يعرف بالفن الكابسي (١) (Capsian Art) توجد بقاياها في أفريقية
الشمالية وفي الجنوب الشرقي لاسبانيا ، كما تمثله فنون بدائية من عصور أحدث
وهي فن سكان الأدغال (Bushmen Art) وكذلك فن السكان الأصليين
باستراليا إلى حد ما ، وفن سكان المناطق القطبية ، ولجميع هذه الفنون
المتعددة مميزات مشتركة ، فلا يختلف الفن الكابسي الذي يمت إلى العصر
الحجري القديم عن فن جنوب غربي فرنسا وشمالي اسبانيا (فن التيرا)
المعاصر له إلا في ملامح غير جوهرية فقط لأن الفنان في الفن الكابسي
اختار رسم الشيء رسما ظليا بدلا من تحديده بخطوط خارجية ، ولكن

(١) نسبة إلى مدينة كابسيا في تونس .

هذا الفن الكابسي يتفق رغم ذلك مع الفن الكانتابري الفرنسى (Franco Cantabrian) اتفاقا وثيقا فى تناسقه العضوى وفى اهتمامه بالحركة والحياة وحبه لمناظر الصيد . أما فن سكان الأدغال أيضا فى جنوب أفريقيا فيكاد يشبه الفن الكابسي شيها يختار الإنسان فى تعليقه مع أن أحدهما من العصر الحجري القديم ، قل منذ حوالى ٢٠.٠٠٠ سنة والثانى حديث نسبيا وترجع آخر نماذجه الفنية إلى القرن التاسع عشر .

وسوف لا أقدم أى تفسير لاستمرار أسلوب فن من فنون عصر ما قبل التاريخ هذا الاستمرار الفذ حتى عصرنا لهذا فقد يكون ذلك بطبيعة الحال محض اتفاق غير مقصود ولكن كما أننا لا نزال نجد فن العصر الحجري الجديد الهندسى الأسلوب باقيا فى أوروبا الشمالية فى عصور تاريخية قريبة (عرف فيها باسم فن عصر لاتين وهو الفن الكلتى والفن الفيكى (Viking and Celtic Art) يجوز أن نجرأ على فرض بقاء ثقافة العصر الحجري القديم فى أفريقيا إلى عصور ما برحت أحدث من سابقتها ، وعند ما نتكلم عن عصور تقدر بعشرات الآلاف من السنين ، نتغاضى عن مئات السنين القليلة التى تفصل بين الفنين د فن لاتين ، وفن سكان الأدغال ، ونراها شيئا غيبي ذى بال . ويتركز اهتمامنا العلمى البالغ بسكان الأدغال فى أنهم مثال حى كامل للعقلية الفنية لأهل العصر الحجري القديم ، وذلك إلى جانب ما نفيده منهم فى نواحى أخرى ، وبفضل هذه الحقيقة السالفة يتضح لنا أننا ما زلنا إلى اليوم نجد فى أفريقية ذلك الفن الحجري القديم مزدهرا ، وهو ذلك الذى اندرس منذ أمد بعيد فى القارة الأوروبية حيث تحفظ بقاياها فى كهوفها ومخابئها الصخرية على اعتبارها حفريات من فن قديم (١)

(١) قارن صفحتى ٤٣ ، ٤٤ من كتاب (Hugo Obermier : Bushmen Art)

الزنجى وساكن الأدغال

إن ما يجب أنؤكده هو ذلك التباين الباعث على الدهشة الموجود

في Oxford, 1930 وقد جاء فيه - لا تقدم رسوم شرق إسبانيا دليلا مقنعا على أن النوع الانساني البادية صورته فيها ينتمى إلى جماعة ساكن الأدغال ، كما أنها لا تبيح للانسان على أساس مطابقتها الواضحة لفن ساكن الأدغال في شكلها وأسلوبها أن يحزم بأن الفنانين في كلا الفنين من عنصر واحد حتى نعزو الفن الأوروبي الوافر إلى أصل منحدر من ساكن الأدغال ، ولربما تكون في هذه الخلاصة مصادر خاطئة لأنه من الممكن بل ومن المحتمل أن أنواعا أخرى من الناس كانت تعيش في أوروبا القديمة لم يكن بينها وبين ساكن الأدغال وجه شبه من الناحية العنصرية .

ومع أن حقيقة من الزمن طويلة تفصل بين كل منهما ، بين الأوروبيين البدائيين وساكن الأدغال وهم في الغالب قد انقرضوا ، فإن كلا منهما قريب جدا من الآخر لأن كليهما يعرض أمامنا نفس الحالة الثقافية التي بدأت في حياة زميله الآخر ، ولا يتكرر في حضارة كل منهما ظهور نفس العوامل الاقتصادية المادية الضرورية التي تسببها الحاجة لحسب ، بل يتكرر في كليهما أيضا ظهور نفس الأسس الاجتماعية والخلقية والفنية التي ظهرت في الآخر . ويخضع كل من الصيادين الرحل والصيادين ناحتي الأحجار لظروف عقلية واحدة على الخصوص ، ويصدر فناناهما عن نفس المنبع النفسي الواحد الذي يصدر عنه الفن الآخر ، وهما نتاج نظرة فنية واحدة وإحساس واحد في جوهره . ولا تشق كل العناصر البدائية طريقها خلال تلك الممرات ثابتة المرسومة بغير خلل واضطراب ولكن قليلا منها ينجح في تحقيق أعلى أنظمة الحياة الروحية التي يسهل عليهم تحقيقها ، وكذلك ينجحون في الوصول إلى نفس الذروة العالية في الفنون .

في قارة واحدة وفي وقت واحد بين فن سكان الأدغال ، في أفريقية وفي زانوجيا ، غير أن هذه الدهشة ستزول حتما عند ما نبحث هذا التباين عن كسب لأنه ترديد للتباين الموجود بين فن العصر الحجري القديم وفن العصر الحجري الحديث وبين كل أساليب الفن الطبيعي ، وأساليب الفن الهندسي ، غير أن التباين في أفريقية موجود بوضوح وفي ظروف لا تزال في متناول البحث والدراسة .

ودافعنا الأول في معالجة هذا الموضوع هو السعي في الحصول على تفسير لتلك الظاهرة ، أي التباين ، بين الفنين السالفين بما نراه في أسلوب حياة القوم الذين تتناولهم بالبحث حيث نجد فيها هذا التفسير ، فكلاهما يختلف عن الآخر اختلافا كبيرا في نظمته الاجتماعية والدينية ، فساكن الأدغال من مجتمع بدوي رحال ، يأكل طعامه حيث يقدر عليه ، ويسعى للصيد في سبيله منفردا ويعرف قليلا أو لا يعرف شيئا عن النظام الاجتماعي والتعاون مع الجماعة ، ودينه سحري في معظمه يشبه دين رجل الكهف في العصر الحجري القديم .

أما الزنجي فإنه يحيي حياة إقامة منتظم في مجتمع يسمى لزراع الأرض في سبيل الصالح العام ودينه تغلب عليه الظاهرة الروحية .

الروحانية (Animism)

انني أستخدام هذا المميز بين السحر والروحانية وأنا على دراية تامة بأن اللفظين لها في علم الانسان معنى حوله جدل كبير ، وفي وسعنا تعريف الروحانية تعريفا موجزا بأنها اعتقاد في وجود الكائنات الروحية ، ولاننا في حاجة الآن للخوض في أعسر مشكلة وهي ماهية الكائن الروحي على التحديد في عقل الرجل البدائي ، ولكنني أذكر هنا تعديلا في النظرية العامة عن الروحانية يتصل ببحثنا هذا ، فقد كان « تابلور » وهو

أول من صاغ هذه النظرية ميالا إلى القول بأن كل الأشياء ذات طابع القداسة سواء منها الحية وغير الحية كانت في اعتقاد الرجل البدائي تسكنها روح ، ولكن دكتور ماريت ، (١) اقترح إضافة نوع جديد أطلق عليه اسم (Animatism) ويمكن ترجمتها «الاحياء» مشيرا بهذا النوع إلى تلك المجموعة من الأشياء التي نعدّها نحن غير حية بينما يعتبرها الرجل المتوحش حية ، وفي مثل هذه الحالات لا تكون المسألة حجرا معيناً بصفته منزلاً تسكنه روح وإنما الحجر نفسه له روحه الخاصة ، إنه حتى .

أضاف دكتور ماريت إلى ما سبق نقطة أخرى أيدها الأستاذ لوى ، (٢) .

تنتهى إلى أن الروحانية والاحياء كليهما لاصلة لهما في جوهرهما بالدين وإنما يصيران حركتين دينيتين عند ما يحيط الاتجاه الانفعالي المميز للدين بموضوعاتهما .

وما الروحانية والسحر عند ما استعمل لفظيهما إلا شكلا الدين البدائي الشكل الذاتي والآخر الموضوعي ، وهما مرادفان للشكلين الموجب والسالب اللذين اقترح لهما دكتور ماريت اللفظين (Mana-Tabu) (*) (إن الطابع المميز للسحر ماديته ، وأساس السحر كما قال د سير جيمس فريزر اعتقاد في التوافق غير المقصود على أنه ضد للسببية أيا كانت ، ففيه يحدث الحادث الاتصال بحادث آخر ويعمل كل شيء وفقا لقانون من المشاركة

(١) مدخل الدين الطبعة الثالثة سنة ١٩١٤

(٢) الدين البدائي (ص ١٣٤)

(*) (Mana) معناها في الأصل القوة الغامضة وهي في علم الانسان تعنى الناحية الإيجابية من عالم الغيب بينما تشير كلمة (Tabu) إلى الجانب السلبي منه . دائرة المعارف البريطانية ، ودين المجتمعات البدائية لا يعتبر في نظر علماء الدين ديناً وإلا فإن السحر أو الروحانية شيئان دخلا على الدين البدائي على حين فترة من الرسل .

الوجدانية على فرض أن الأشياء يؤثر بعضها في البعض الآخر وبينها
مسافة بعيدة عن طريق حلقة سرية بسبب واحدة من الحقائق الآتية :
الأولى وجود شبه ما بينها ، والثانية أنها كانت متصلة في وقت ما ،
والثالثة أن واحدا منها كان يؤلف جزءا من الآخر ، ونسوق مثالا لذلك
باعتقاد قبائل الثارومبا (١) (Tharumba) والقبائل المجاورة لها أنه إذا
حصل الساحر على بعض براز العدو أو أظافره ، أو أجزاء أخرى من
جسمه أخذها إلى شجرة ملتفة الأغصان تحدث صريرا عاليا ووضعها بين
سطحي فرعها المتلامسين اللذين يحدثان الصرير فتنبه الرياح يضغط
هذا الجزء ويطحن حتى يصير ذرات ، والمعتقد أن صاحب هذا الجزء يعاني
في هذه الحالة آلاما مثل تلك التي يعانيها هذا الجزء منه (٢) ، والآن إذا
علمنا أن السحر في جوهره نشاط عملي لا حالة ذاتية تبين لنا أن أسلوب
الفن الذي تتطلبه هذه الأعمال السحرية أو يتفق معها أسلوب يمثل الشيء
في صميم حيويته وفي وجوده البين ، ولذا يتطلب المجتمع السحري فنا
طبعيا ، فنا واقعيا حسيا تمثيلا .

وبما تجدر ملاحظته بهذه المناسبة أن علماء الإنسان يميلون بلا مبرر
إلى تقدير (*) هذا الطراز الفني على أساس مقارنته بأنماط أخرى من
الفن يغلب عليها التجريد أو بأنماط هندسية تتميز بها مجتمعات أخرى ،
وهم يمارضون الفصل العلمي المجرد في مجال الدين مثلا ولكنهم في المجال

(١) هذه القبائل تقطن ويلز الجديدة وفكتوريا .

2. R. H. Nathews: Ethnological Notes on the Aborigines Tribes of New South Wales and Victoria, 1935. Quoted by, Geza Roheim: Animism, Magic and The Divine King, 1930.

(*) تقدير يعنى أنهم يفاضلون بينه وبين هذه الأساليب المختلفة .

الفنى يأثمون بارتجال أتفه الآراء الغير صادرة عن تحقيق على ، ولناخذ
مثالا لذلك حالة يقول فيها دكتور ماريت : « إني قبل كل شيء متمسك
بأن الغاية من دراسة الدين دراسة نفسية هي تقرير تاريخه لاختصاصه (١) » ،
ولكننا نجد في مسألة فنية يحيز لنفسه تقرير الأحكام المرتجلة مثل قوله :
« صحيح أن الرجل من العصر المأجد الينى رسم أحسن مما يرسم الاسترالى
لكنه ربما لم يرسم أحسن من ساكن الأدغال الذى نعرف وبالأأسف
قليلا جداً عن شعائره الدينية ، كما آسف للقول بأنه كثيراً جداً ما يحدث
أن يأخذ كل من الدين المتين والفن الجيد فى طرد الآخر وإقصائه ،
ولذلك يلتف الرجل الدينى حول عذرائه البيزنطية القبيحة بينما يصنع الفنان
الفلورنسى صوراً وتمائيل نخمة للبابوات والرؤساء وهم رجال الدنيا فى
أسوأ المعانى ، ويجوز أن نسمح لأنفسنا مع ذلك أن نتصور أن الدين
والفن قد يتفقان أحياناً ، فيحاول الفنانون أن يتقربوا إلى الله بالرسوم
الطاهرة ، . وهكذا يتضح لنا أن السماء والأكاديمية الملكية لا يتباينان
تبايناً بعيداً فى نظر الدكتور ماريت . لا يزودنا فن سكان الأدغال بأى
دليل واضح عن أصل النشاط الجمالى ، ولسنا أحراراً فى أن نفترض أن
ما أخرجته إلى حين الوجود هي الأغراض الرمزية أو السحرية التى نجدهم
مستعملاً من أجلها بل ينبغى لنا بدلاً من هذا أن نفترض أن الفن السحرى
والفن للفن عاشا فى هذه الحالة كما عاشا فى حالة فن العصر الحجرى القديم
جنباً إلى جنب ، وذلك بناء على الاحتمالات النفسية الموجودة فى كليهما ،
ولا شئ فى فن سكان الأدغال يناقض دعوانا التالية ، وهى « أن الفن
السحرى كان مسبوقاً بفن ليس إلا ، بفن ليس له أى غرض سوى اللذة

(١) نفس المصدر (ص ١٤) وفى أجزاء متفرقة منه كثيرة .

للخاصة الناشئة عن عملية الابتكار الفني ، بفن جاء لاستعبادة تكوين
الحوادث تكويناً مثالياً أو استعادة تطورها (١) ، بل إنه لمن الممكن كما
أشرت إلى ذلك آنفاً أن يكون الفنان قد اتخذ لنفسه تدريجياً مرتبة الساحر
وقوته بفضل قدرته الابتكارية ، ولما كان السحر يعد أصلاً للدين والعلوم
فإن الدور الذي لعبه الفن في تحرير الثقافة العامة للإنسانية عمل جوهري .
طبيعة الفن الروحي

تنحو الروحانية على خلاف السحر المادى فى مستلزماته إلى تفسير
الحوادث بقوى فعالة ، بقوى روحية مخفية عن الأنظار ، وتستلزم عالماً
مزدوجاً ، عالماً من الأجسام والأرواح يتصل كل منهما بالآخر اتصالاً

(١) وشبهه بذلك الخلاصة التى وصل إليها عالم فرنسى بارز هو الأستاذ

« دلو كيه » (G.H. Luquet: Journal de psychologie, Vol. xxiii. PP. 340 - 428 (1731).

وقارن بها أيضاً ما كتبه « لوى » فى كتابه (R.H. Lowie, Primitive Religion, P. 260) وفيه ما يلى . . . لا مفر من التسليم حينما نلقى بكل
صراحة الخوف جانباً بأن الدافع الجمالى جزء من الأجزاء الأصلية فى
العقل الإنسانى بصفته قوة فعالة منذ أول بداية الوجود الإنسانى وبمعنى
آخر أنى أتفق مع « جوكسون » على أن الذوق الجمالى عند الرجل البدائى
حاجة قوية ذاتية ، مثل اعتقاداته قوة وذاتية وعلى ذلك سيكون تداخله
مع العناصر الأخرى الشبيهة به هو موضوع ذلك الفصل لاشتقاقه من
ظواهر أخرى تختلف عنه فى مادتها بل سوف لا أخاف القول بوجوب
رد المسحة الدينية الصورية التى تبدو فى الفن أحياناً إلى دافع جمالى وذلك
خير من ردها إلى عكس من ذلك .

* ليس السحر أصلاً للدين فالقرآن يثبت حداثة السحر فى تاريخ العالم
ويثبت الباحثون فى علوم الدين عكس عبارة المؤلف .

سببها فإن خلاف ظواهر الوجود المرئية قوى خفية لا يمكن إدراكها إلا بالتخيل فقط وتعد هذه العبارة « لا يمكن إدراكها إلا بالتخيل » مفتاحا لفن الشعوب الروحية لأنه محاولة لإيجاد رمز للروحانية الكائنة خلف المرئيات ، ولذلك لا يجاهد الفنان الروحي ليصور أى شيء واقعى أو أى كائن حى ويجاهد ما استطاع للوصول إلى ما وراء الواقع ، للوصول إلى الشئ السامى المختفى ، وحينئذ نسأل : كيف يستطيع الرجل البدائى تصوير السامى المختفى ؟ ونجيب بأنه لا يستطيع ذلك إلا بتجريد الشئ من حالته الواقعية ، والبحث عن مبناه الأساسى أو هيكله . أنه يصوغ صورته التى يمثل بها الشئ . صياغة هندسية ومن ثم يجد فى هذا الشكل الهندسى رمزا للحقيقة الروحية .

وليس من السهل إيضاح العلاقات الحقيقية القائمة بين الفن والسحر من ناحية والفن والروحانية من ناحية أخرى ، ولقد قلت من قبل أن المحدثين من علماء الإلسان قد دحضوا دحضاً بائناً علم النفس الساذج نوعا الذى بنيت على قواعده نظريات « تايلور » و « فريزر » ، فقد مال هذان العالمان المتقدمان تحت تأثير الفروض المادية التى سادت علوم زمانهم إلى الاعتماد أكثر مما يجب على فلسفة بسيطة للسبب والمسبب فزعموا أن أساطير الأقوام البدائيين وطقوسهم الدينية كانت كلها محاولات لتفسير ظواهر الطبيعة ، ولكن يجب ألا نعزو إلى هؤلاء الناس عمليات نشاطنا العقلية التقليدية فلا شك أنهم يؤمنون بعالم أرواح غيبى (فوق الطبيعة) وهو عالم ذو قوى ونفوذ تعجز القدرة الحسية العادية عن إدراكه لكن ليس هناك من صلة ضرورية أو منطقية تصل بين الطبيعى وفوق الطبيعى ، خالوا فأن العقل البدائى لا يميز مجالا يعرف « بالطبيعة » كهذا المتعارف عليه بيننا ، بل دنياه وحده متكاملة لا تنفصل فيها المادة عن الروح

ولكنهما ممتزجتان متداخلتان ، وهكذا تغالب قوى ما فوق الطبيعة القوى الطبيعية وتناهضها في نفس منطقة الواقع ، وفي هذا يقول الأستاذ ليفي بربل : « لا تبدو الأساطير والطقوس الجنائزية والعمليات المتعلقة بالزراعة وممارسة السحر ناشئة عن حاجة الرجل البدائي لتفسير الظواهر الطبيعية تفسيراً قائماً على العقل وإنما هي استجابة البدائيين للحاجات والعواطف الجماعية وهي حاجات وعواطف عميقة قاهرة (١) » .

الصور الجماعية (Collective Representations)

شرح الأستاذ ليفي بربل ، بتفصيل أوفى طبيعة الصور الجماعية وهي الوسيلة الشعبية لتصوير الواقع فقال :

« تقع الصورة في حديث علم النفس المتداول الذي يقسم الظواهر الطبيعية إلى ظواهر انفعالية وحركية ، وعقلية في القسم الأخير منها ونعني بها شيئاً معرفياً لأن العقل وحده أدرك صورة الشيء أو فكرة عنه ، ونحن لا ننكر أن كل صورة (representation) تؤثر في الحياة العقلية الحقيقية على الميول كثيراً أو قليلاً ، وتميل إلى إيجاد حركة ما أو منعها ولكننا نتجاهل هذه العناصر من الصورة (representation) وذلك عن طريق تجريد لا يخرج عن المسألوف في حالات كثيرة جداً ، ونحتفظ فقط

(1 - Lusien Levy Bruhl: How Natives think, Les Fonctions mentales dans les Sociétés inférieures. Trans. by Lilian A. Clare. London, 1926.

ولدراسة الدور الأساسي الذي تلعبه النظريات السابقة للبحث العلمي في نشأة المجتمع وهي نظريات تقوم على السبب والمسبب وعلى الاختصاص هذه النظريات منها التي تتضمن مبدأ الثواب والعقاب . انظر كتاب : (Julius Kelson, Nature and Society, Chicago University)

بعلاقتها الأساسية الجوهرية بالشيء الذى تجعله معروفا لدينا وإذن فالصورة الذهنية (representation) ظاهرة عقلية أو معرفية (*) قبل كل شيء ومع ذلك يجب أن نفهم الصور الذهنية الجماعية عند البدائيين على غير هذا النحو لأن نشاطهم العقلى يكاد يكون جامداً ، غير متنوع ، حتى يصعب على البدائي أن يرى الأشياء أو الأفكار بذاتها مجردة عن الانفعالات والاحساسات القوية التى تثير تلك الأفكار أو أثارها الأفكار نفسها ، ولما كان نشاطنا العقلى أكثر منهم تعدداً فى أشكاله ونحن أكثر منهم تعوداً على تحليل وظائفه يصعب علينا أن ندرك بواسطة أية محاولة من محاولات الخيال حالات معقدة فيها عناصر انفعالية أو دافعة تؤلف أجزاء لا تتجزأ من الصورة الذهنية ويبدو لنا أن هذه الصور ليست صوراً ذهنية بحق ، فإذا اضطرننا فعلاً إلى الاحتفاظ بالآلفاظ وجب علينا تعديل معناها بطريقة ما ، ويجب علينا أن نعنى بحالة النشاط العقلى هذه عند البدائيين شيئاً ليس بظاهرة عقلية أو معرفية خالصة أو شبه خالصة ولكنه ظاهرة أكثر تعقداً نجد فيها الصورة الذهنية بحق فى عرفنا مخلوطة أو مصطبغة أو ملونة بعناصر أخرى ذات صبغة انفعالية أو دافعة وهى لذلك تدل من جهة الأشياء المصورة على اتجاه مختلف عن الاتجاه السابق (٢)

(*) المقصود من هذه المقتطفات تبيان مدركات الرجل البدائي وللظواهر الطبيعية ، وهى ما يعبر عنها بالكلمة (Phenomena) أما كلمة الصورة الذهنية وهى معنى كلمة (representation) فالمقصود بها صورة فى العقل للشيء يعرف بطريق الاستدكار (acquaintance) لا بالوصف أما المقصود بكلمة الصور الذهنية الجماعية فهو تلك الصور التى ينطبق محمولها (predicate) على مضمونها ككل (designatton) (قاموس الفلسفة)

(٢) نفس المرجع السابق (ص ٣٥ - ٣٦)

(م - ٤ : الفن والمجتمع)

ليس من الضروري أن تتبع الأستاذ د لينى بريل ، في كل مشتملات نظريته عن العقلية قبل المنطقية وهي نظرية قوبلت بما قوبلت به نظريات د تايلور وفريزر ، القديمة من النقد الكثير ومع ذلك فقد ألقى تفسيره لطرق التفكير البدائية ضوءا على كنه الفن البدائي ، وبينما لا يشرح هذا التفسير أصول هذا الفن أو وجوده فيبدو واضحا أنه يقدم فروضا معقولة تفسر الأشكال الحقيقية التي يتخذها الفن البدائي . وزيادة على ذلك يصر الأستاذ د لينى بريل ، على القول بأن القوى التي أخرجت هذا الفن إلى الوجود صوفية الجوهر ، ويقول في هذا الصدد د ولو أردت أن أشرح في كلمة واحدة الخاصة العامة للصور الذهنية الجماعية التي لعبت دورا هاما في النشاط العقلي لقوم متأخرين لقلت إن هذا النشاط العقلي كان نشاطا صوفيا مستعملا تلك الكلمة في معناها المحدد بكل دقة وهو الذي تدل فيه كلمة د صوفى ، على الاعتقاد في قوى ونفوذ وأفعال حقيقية واقعة مع أنها لا تدرك بالحواس ، وأحب أن أقول إن هذا المعنى هو الذي أستعمل له أنا أيضا الكلمة د صوفى .

وهناك فرق واضح بين هذا النوع من التصوف وتلك القدرة على التأمل والتفكير الذي يمارسه متصوفه المسيحيين مثلا ، وللمرة الثانية يوضح لنا د لينى بريل ، هذا الفرق فيقول د يعتقد الرجل الخرافي بيتنا كما يعتقد الرجل الدينى في كثير من الأحيان في نظام ثنائى للعالم الواقع ، قسم منه مرتى محسوس خاضع لقوانين الحركة الأساسية والثانى غير مرتى وغير محسوس ، روحى يؤلف مجالا صوفيا يحيط بالأول . ولكن عقل الرجل البدائي لا يرى عالين متميزين متصلين أحدهما بالآخر ومتداخلين كثيرا أو قليلا فما هنالك إلا عالم واحد بالنسبة له ، فكل حدث صوفى كمحدثه ونتيجة لذلك كل إدراك صوفى أيضا (١) .

(١) نفس المرجع السابق (ص ٦٨)

وانر الآن كيف يمكن أن نربط بين هذه العقلية الصوفية للرجل البدائي
وحشاشه الفن .

أساليب الفن الوحشي

إذا تغاضينا عن أسلوب الحلية المجردة (الذى يجوز تعليله بعلّة مادية
هى الترقى بالجزئيات الثانوية تحت ضغط الخوف من الفراغ وكرهه) يتبقى
لدينا ثلاثة أساليب متباينة من الفن الوحشي وهى :

(١) تصميم مجرد صرف

(٢) صور للظواهر الطبيعية هندسية الإخراج أو محرفته

(٣) صور للظواهر الطبيعية حيوية الإخراج أو مزيداً عليها فيه وتشبه
صور العصر الحجري القديم ، ومن الجائز أن توجد هذه الأساليب الثلاثة
جنباً إلى جنباً فى وقت واحد ولكن وجود نزعة طبيعية عالية يستبعد عادة
وجود نزعة تجريدية تصاحبها .

وفى وسعنا أن نتخذ الشورنجاس (*) المزخرفة (Churungas) وهى
الأحجار الصوفية التى تأتى من استراليا مثلاً للتصميمات المجردة الصرفة .
وقد شرح رجل من الأهالى الحجر المرسوم فى هذا الكتاب وقد حصلنا
عليه من عنده فقال :

حصلت عليه من قبيلة «ناجاليا» وهو يصور طوطم حشرة التونانجا
(Tonanga) أو بمعنى آخر يصور حشرة آكلة للحشائش تتخذ رمزاً لهذه
القبيلة ، وفيما يلى ترجمة الحكاية المسطورة بالرموز على هذا الحجر .

« كان عدد من الحشرات آكلة الحشائش يعيش فى مكان يسمى (نجابا)
تجيمبي (Nagapatijumbi) خرجت من الأرض وطارت محلقة صوب

(*) شورينجا معناها حجر مقدس صوفى

السماء وفي هبوطها غاصت في الأرض مرة ثانية فتكاثرت في الوقت المناسب ،
ثم خرجت بعد المطر التالى عند الامكنة المبينة بالحلزونات الصغرى ،
صعدت ، وهبطت كما يفعل البشر ، ذهب الناس إلى وانتجارا
(Wan'tan'gara) وبدخولهم الكهف تحولوا إلى شوريينجا .

والخطوط المستقيمة المتوازية تبين الطريق التى أوجدتها الحشرات
بتكسير الأوراق وغيرها ، وأما علامات الاثر المزدوجة فتتمثل أثر مسير
الحشرة نفسها .

وهاك مثلاً آخر من قبيلة «لوريينجا» يمثل طوطم القط المتوحش ويسمى
« مالبيرا » وهو موصوف كما يلي :-

« أتى عدد كبير من عبدة القط المتوحش من الجنوب وفي أثناء السير
تقرحت قدم واحد منهم فاضطر إلى التخلف عنهم وأخيراً تتبع آثار
الرجال الذين سبقوه حتى مسافة ما ، ثم عزم على العيش عند مجرى غدير
منحن « خليج » أعجبه عندما رآه ، وواصل الآخرون كلهم سيرهم نحو الشمال
عندما قام هو برحلات قصيرة فى جميع الاتجاهات لصيد السمك ليقنات بها
حال وجوده فى هذا الخليج ، ولم يتوغل بعيداً لأنه كان أعرج ، وبقوى
الزمن تعب فلجأ إلى الكهف فتحول إلى شوريينجا « حجر صوفى » (١) .

يعطينا ذلك ما يمكن أن نسميه قراءة للتصميم الموجود على الحجر ، ولست
مدعياً أن هذه الأحجار أعمال فنية عظيمة كما لا أنكرها بدعوى أنها

(١) صحيفة دورية للمتحف البريطانى المجلد العاشر الجزء الأول سنة
١٩٣٥ (ص ٢٦ و ٢٧) وعلى هؤلاء المهتمين بالمقارنة بين الفن البدائى والفن
الحديث أن يقارنوا هذه الحكايات بما وصف به الفنان « بول كلى » واحداً
من رسومه الخاصة الذى سماه (نزهة على الأقدام مع خط) وانظر أيضاً
كتاب الفن الآن (ص ١٤١ ، ١٤٢)

خالية تماما من أى اتجاه جمالى ، وإنما مغزاها منحصر فى الحقيقة الواقعة
وهى أن الواحد من الالهالى وابن البلد ، يرسم تصميميا مجرداً - أو نقول
يرسم أو يحفر رمزا لا يمثل شيئا طبيعيا ولكنه بلا شك يمثل فكرة بل
سلسلة من الأفكار ، وقد يبدو إلى جانب ذلك أن ابن البلد يضيف على كل
الكتلة المادية التى يتكون منها الشيء الحياة . والشكل العام للشيء د أو
ما يسمى بالالمانية « جشتالت » غير مطابق وإنما محكوم بنفس القوى التى
تحكم شكل إنسان أو حيوان متوحش ، وتركيب الشيء أو هيئته وظيفته من
وظائف الروح التى يحتويها التركيب وقد وضع مستر د ف ه . كوشنج ، توضيحا
حسنا العلاقة الضرورية بين التركيب ومحتويات التركيب بدراسته لهنود
أمريكا الزونيين فقال : « يحسب الشعب الزونى (The Zunis) كما تحسب
الشعوب البدائية بصفة عامة كل شيء مصنوع حيا سواء كان بناء ، أو آنية
طهى أو سلاحا ، يحسبونه حيا يحيا حياة ساكنة صامتة ولكنه رغم ذلك قوى
واع ، قادر على أداء الأعمال لا بالمقاومة والعناد فحسب بل بالحركة
الإيجابية والقوة أيضا متخذاً طرقا خفية سواء تجاه الخير أو الشر ، أما
الكائنات الحية فهم يقولون إن كل حيوان مخلوق بتركيب أو هيئة معينة ،
وتخضع أعماله ووظيفته لهذا التركيب ، فالطائر ذو الريش والأجنحة يطير
بسبب تركيبه الريشى ، والحيوان ذو الفرو والارجل الأربعة يجرى ويقفز ،
والسمك ذو الزعانف والقشور يسبح ، وكذلك الأشياء التى صاغها
الإنسان أو فطرها بيده فى أشكالها الخاصة حياة ، وتقوم بوظائف متنوعة
تخضع لتركيبها المتنوعة وهيئاتها »

« إن تراكيب هذه الأشياء لاتها قوتها فحسب بل تحد من قوتها
أيضاً حتى لا تؤدي متى صنعت بدقة إلا تلك المنافع التى كانت الأشياء

الأصلية من نوعها تؤديها ، ومعنى صنعت بدقة أنها مصنوعة وشكلها بالضبط كما صنعت وشكلت باقى الأشياء التى من نوعها ، (١)

وقد عقب الأستاذ ليفى بريل ، على هذه المقتطفات وهو الذى اقتبسها من أقوال مستر كوشنج بما يأتى :

من الخطأ أن نعزى - كما يفعل ذلك الناس عادة - الرأى القائل بأن البدائين يربطون قوى خفية ، أو خواص سحرية ، أو روحا من نوع ما ، أو عاملا حيويا بكل الأشياء التى تؤثر فى حواسهم أو تثير خيالهم ، وأن إدراكهم الحسى مفعم بالاعتقادات الروحية ، لأن المسألة ليست مسألة ربط ، فالخواص الصوفية المشبعة بالكائنات والأشياء تؤلف جزألا يتجزأ من الفكرة بالنسبة للرجل البدائى الذى ينظر إليها جميعها على أنها كل مركبا تركيبا متحدآ ، يأخذ ما نسميه ظاهرة طبيعية عند مرحلة من التطور الاجتماعى تأتى بعد فى أن يصبح وحده كل ما يشتمل عليه الإدراك الحسى حتى تستبعد العناصر الأخرى التى تتخذ حينئذ صورة اعتقادات ، ثم تبدو أخيراً بشكل خرافات ، واسكن مادام هذا التفكير لا يحدث فإن المدرك الحسى يظل كما هو وحدة لا تتنوع (٢) .

ولذلك يبدو من الممكن الاتفاق على أن الرجل البدائى لم يتبين نشاطه الجمالى منفرداً على هذا الوجه ، فإنه مجرد جزء من نشاطه المعاشى ، ذلك النشاط المعقد المشتمل على كل قدراته فى عالم صوفى الإدراك ، وذلك

١ - F. H. Cushing, *Zunis Creation Myths*, E. B. Rept., xiii. PP. 361-3, Quoted by Levy Bruhl, op. cit. p. 41.

(٢) نفس المرجع السابق ص ٤٤٠

الإدراك وحدة واحدة ، ولكن انطواء القدرة الجمالية في عملية معاشية مضطردة على نسق واحد لا يبدد كيانها الخاص ولا يذهب بتباينها في الأفراد ، والقول بأن الدافع الجمالي غير موجود بالنسبة للرجل البدائي لكونه غير قادر على وعيه إنما هو خلط بين حقيقة الشعور بالشئ وحقيقة وجوده ، وفي هذا الطور البدائي من الثقافة البشرية كل الدلالة على أن الدافع الجمالي جزء أصيل من أجزاء العقل البشرى الهامة ، ومشكلتنا الآن هي تحديد الحالات والنتائج المترتبة على قيامه بوظيفته ، وليكن مفهومنا مع هذا أني أدع جانباً جواز كون ما يسمى الدافع الجمالي مرتبطاً بتمام الارتباط بدوافع أخرى غامضة مثله أو حتى متماثلاً معها ، ومتلاشياً فيها ، ، ومثال ذلك الترجمة أو القراءة التي يفسر بها أهالي استراليا تصميماتهم الموجودة على أحجارهم الصوفية ، والشورينجاس ، ، فهي في نظر وجهة من وجهات التحليل النفسى واحدة من الشروح الثانوية المتعددة ، أو بمعنى آخر التبريرات المألوفة ، لبواعث هي في الواقع بواعث لاشعورية متصلة بسيطرة غريزة الفرد الجنسية ؛ ولقد حلل دكتور د روجيم ، هذه التصميمات من وجهة التحليل النفسى هذه ، ويبدو لي أن بحوثه مقنعة تماماً (١) .

ولكن الفن البدائي لا يختلف عن الفن عامة في هذه الناحية ولذلك سنعالج هذه الناحية منه عندما نبحث مايجوز من العلاقات بين الفن والاشعور .

إن استقصاءات علماء الإنسان حينما يعلجون ظواهر الفن مبنية بصفة عامة على أساس المشاهدة النظرية ، وواجبنا الآن أن نتناول نفس هذه العناصر من وجهة نظر الفنان المبدع ذاته ، وإن نستفيد كثيراً في هذه

1 - Austrealian Totemism, by Géza Roheim. London, 1925
Cf. also "O. Rank," Das Travrsa der Geburt. 1924.

الناحية من علماء الإنسان ، ويجب علينا أن نستخلص نتائجنا من الأدلة التي تصدر عنهم بغير قصد .

الفنان الشعبي « ابن البلد »

لا جدال في أن الأحجار الصوفية التي ذكرتها ليست أعمالاً فنية رائعة ومع أننا نجد تصميمات تجريدية وافرة أكثر منها جمالياً فإن هذه التصميمات لا تبلغ الأهمية الجمالية لأنماط الفن البدائي الأكثر منها انفاقاً مع الطبيعة ، وعلى ذلك فلا بد من أن ننتظر حتى العصر الحديث لنرى فناً مجرداً عظيم الدلالة الجمالية يخرج الفنان عن قصد ، لكن هذا حديث آخر ، فما هي إذن طبيعة النشاط الجمالي عند الفرد في أول أسلوب بدائي للتجريد .

مراحل ثلاث تدفع ابن البلد فيها قوة جبرية . .

أ - ليعمل في المرحلة الأولى تصميماً من نوع ما .

ب - ليعمل في المرحلة الثانية تصميماً مجرداً لا تصميماً طبيعياً .

ج - ليعمل في المرحلة الثالثة ، بطريقة خاصة ، أشكالا من نوع خاص .

ولنتحدث هذه العمليات الثلاث على التوالي . .

من الواضح أن الدافع الجبري للعمل ، أي لصنع شيء ، وما هو بشيء ففهم بالمعنى الدقيق لهذا اللفظ ، مصدره إحساسات يشارك فيها الفرد باقي أفراد المجتمع ، أي أن مصدره الصوفية السائدة وقتئذ ، وهذه الصوفية جزء لا يتجزأ من فلسفة ابن البلد في الحياة وتسمى (Weltanschauung) و يشاركه في هذه الفلسفة إخوانه جميعاً ، فإذا ما عمل ابن البلد كفرد حجراً صوفياً شورينجاً أو عاموداً مقدساً ويسمى « نور تونجا » فإنه بذلك يساهم فقط في طقوس قبيلته التقليدية ، والدافع في هذه الحالة إلى عمل التصميم دافع ديني بالمعنى الواسع لهذا اللفظ .

ولكن لا نستطيع القول بأن عمل التصميمات كله ديني بالضرورة فلا يعمل ابن البلد تصميمًا إلا حينما يحفزُه دافع ديني ، وقد قدم الأستاذان « سبنسر ، وجيلين » برهانًا قاطعًا على ذلك في كتابهما المشهور عن قبائل السكان الأصليين في استراليا الوسطى جاء فيه :

« حينما يسأل أبناء البلد عن معاني رسوم معينة ، يجيبون على الدوام أنها لعب فقط ، ولا تعني شيئًا . . . ولكن لرسوم تماثيلها ليست مرسومة إلا على أشياء تستعمل في الاحتفالات الدينية أو مرسومة في بقعة خاصة معنى في غاية الوضوح . . . يخبرك ابن البلد نفسه أن رسما خاصا في بقعة ما غير ذي معنى ، بينما يذكر لك بدقة ما يفترض أن يعنيه نفس الرسم عندما يرسم في بقعة تختلف عن الأولى ، ونلاحظ أن هذا الرسم الأخير يكون دائما على ما يصح أن نسميه الأرض المقدسة التي لا يجوز أن تقترب منها النساء (١) .

وعلى ذلك لا نستطيع إلا أن نستخلص أن التصميم يجوز أن يكون نتيجة دافع ديني وقد لا يكون كذلك ، وبعبارة أخرى نستخلص أن الدافع لعمل التصميم ربما يكون تلقائيا ذاتيا صرفا ، وهي الخلاصة التي وصلنا إليها في حالة رجل ما قبل التاريخ ، فإن الشيء الديني هو ما يقرأ في ثنايا التصميم لا عملية إخراج ذلك التصميم .

والكي نصل إلى المرحلة الثانية نسأل ، لماذا إذا اتخذ التصميم شكلا مجردا؟ يعمل الأستاذ « ليفي بريل » إلى افتراض أن شكل التصميم مطابق كل الإطلاق ، وأنه يتخذ معنى من القوى الصوفية التي تلازمه ، ولكنه لا يصورها بأية

(١) واقتطف الأستاذ « بريل » في نفس كتابه السابق ص ١١٠ نفس الكلام .

حال ، وإلا فكيف نشرح الحقيقة التي ذكرها « سبنسر وجيلين » ، في استراليا ، « وفون دي اشتين » ، في البرازيل ، « وباركنسن » ، في البحار الجنوبية ، وهي أن التصميم يمكن أن يعنى شيئاً معروفاً في مكان معروف وشيئاً آخر مختلفاً تمام الاختلاف عن الأول في مكان آخر ؟ وبالاختصار لم يلزم هذه الرمزية نظام متسق ، فالتصميم هو التصميم ، أى أن الفن للفن ، وإنما يكون للتصميم من بيئته ومحيطه معنى فكري أو أى معنى فوق معناه الجمالى ، أى من موقعه من الزمان والمكان (١).

وقد قدم الدكتور « ث . ج . سيلجمان » دليلاً ينتهى بنا إلى نفس النتيجة في مؤلفه عن الميلانزيين في غينيا الجديدة البريطانية « كبرديج سنة

(١) لقد شرح لي رجال البينينج « Baining » أنفسهم هذه الزخارف وعلى ذلك لا يمكن الشك في هذه النقطة مادام هؤلاء الذين أنتجوها قد ربطوا فكرة معينة برسومهم هذه وإن كنا في كل حالة من الحالات عاجزين عن إدراك العلاقة بين المعنى وبين الشيء المرسوم ، وذلك لأن التصميم لا يمثل بأية حال الشيء موضوع الكلام ، وكما نكون مخطئين أن نترجم الزخارف المحلية تبعاً لما تشبهه من الأشياء التي نعرفها . ويرى « البينينج » أنفسهم في هذه التصميمات العرفية « التقليدية » شكل قوقعة أو ورقة أو إنسانا الخ . . . وإن الفكرة لتبلغ من الثبات في عقولهم مبلغاً نرى معه الدهشة لغباء السائل بادية على وجوههم عندما يسألهم عن معنى هذه التصميمات ، فهم لا يستطيعون أن يتصوروا أن شخصاً ما يخفق في التعرف بسرعة على معنى هذه الزخارف . « عن كتاب الأستاذ « ر . باركنسون » ، ص ٦٢٧

١٩١٠ ، بمصفحة ٣٤ فقال دلايخس البابو ميلانزيان (*) (بحاجة قاهرة لإعطاء معنى لأي شكل من الأشكال التي ينحتونها في الخشب أو للوحدات التي يشمونها على أجسامهم ، أو لنظم أغانيهم أو لحركات رقصاتهم ، وإذا ما سئلوا عن تفسير لنحت خاص أو لرسم وحدة وشمية أو لنوع من الرقص كان جوابهم دائما « هكذا كان يفعل آباؤنا من قبل » ، جوابا شافيا لا تعقيب عليه ،

وقد تجاوز دكتور « سيلجمان » في هذا الموضوع أغلب علماء الإنسان مؤكداً أنه ليس من المستطاع تقديم مثل أحسن من هذا المثل السالف دليلا على حب الإنتاج الجمالي لذاته ، وعلى تجاهل أى قيمة غير جمالية تجاهلا مقصودا ، وإن حقائق كهذه لنتجها اتجاهها قاطعا إلى تعزيز الاعتقاد القائل بأن حب البابو ميلانزيان للفن وإقبالهم عليه هو إلى حد كبير حب الفن لذاته (Autotelic) ، وتزداد هذه الفكرة قوة على قوة عندما ندخل في حسابنا العدد الوافر من الأشياء التي تغطي بحفر ، أو بنحوت منحتة أو مرسومة أو حفرت فيها وحدات فنية تزينها أخرجها الفنان بطريق الحريق ، تلك الأشياء التي ثبت ثبوتها قاطعا بدليل من البحث الدقيق والتقصي المتكرر أن معظمها ليس بذى فائدة سحرية أو أى من تلك الفوائد غير الجمالية (١) .

وإذا لم يترتب على الاعتبارات السالفة نظام متسق للرمزية فقد يبدو

(*) البابو (Papuo) اسم يطلق على سكان غينيا الجديدة فقط ، والبابو ميلانزيان اسم لهؤلاء والعناصر الأخرى الميلانزية التي تسكن غينيا الجديدة وجزر ميلانزيا التي حولها .

(١) نفس المرجع السابق ص ٣٥

أن يتلو ذلك منطقياً أن ابن البلد غير مقيد - عندما يعمل تصميمًا مجرداً -
في عملية الإخراج الحقيقية بسوى الدوافع الجمالية الصرفة التي تنتج عن
الآلات التي يستعملها ، والخطامات التي يشتغل فيها ، وعن حساسيته لصفات
بجردة كالتوازن والإيقاع والإحكام الخ . . .

أما وقد برهنا على الخلاصة السالفة بقوة أو سلمناها بالنسبة للتصميمات
المجردة البدائية فإنه يجب علينا بعدئذ أن نسأل أنفسنا هل تنطبق نفس
هذه الخلاصة على مجالى الفن البدائى الآخرين ، وهما تصوير الظواهر الطبيعية
تصويراً هندسياً ، وتصويرها تصويراً حيويًا ؟

الفن العرفى

إذا تناولنا التصوير الاسترالى أو التصوير فى غينيا الجديدة ، وكلاهما
يصور الإنسان والحيوانات بطريقة مختصرة باختصاراً بالغاً أو مختصرة
بعض الاختصار بدون رسم أى شىء من شكلها الواقعى الطبعى استطعنا
أن نقول : -

أولاً - إنها ذات معنى مسلم به غالباً ، فالكائنات الإنسانية دائماً يقصد
بها أن تكون كائنات إنسانية وكذلك يقصد بالحيوانات أنها حيوانات .
ثانياً - إن معنى الرسوم واحد بالنسبة للمجتمع كله ، فليس لواحد دون
الآخرين معان خاصة .

ثالثاً - إن الصور تستعمل فى احتفالات دينية معينة فتستعمل مثلاً عندما
يجددونها قبل فصل الأمطار لتؤكد الخصب .

فالرسوم بناء على ذلك رمزية ، وهى تستعمل على أنها صور تعبر باختصار
عن أفكار عامة ، وهكذا يفهمها الناس عامة ، ولاكنها كما يؤكد ليفى
يريل ، وهو محق فى تأكيده هذا ، ليست ولا بد ظواهر عقلية أو معرفية

ارتكنا على الاعتبار السالف، ومعنى ذلك أن ليست صورة الحيوان فيها إطارا معزولا عما وراءها، وإنما تحمل معها دائما الانفعالات والصلوات التي يثيرها وجود الحيوان نفسه.

وحينئذ إذا حولنا انتباهنا نحو الفنان على أنه فرد يرسم تحت هذه الظروف استطعنا أن نتخيل بسهولة أنه يعمل مدفوعا بقوة جبرية تختلف كل الاختلاف عن الاتجاه العقلي المستقل عند المصور المتحضر، فلا شك أن للفنان المتحضر عند ما يرسم حيوانا، علما حدسيا خاصا بطبيعة الحيوان، وربما تعتمد حيوية رسمه على مقدار هذا العلم وقيمه مثلا تعتمد على مقدرة على ترجمة هذا العلم في شكل فني، وإلا فكيف يمكن بغير ذلك أن نشرح الفرق بين أعمال « بيزانللو » وجوديه برزيسكا، « وبول بوترو » أو « لاندسير »، وعلماء الانسان لا يهتمون بتلك العوامل الفردية مع أنهم عادة يدخلونها في حسابهم ضمنا، ولقد أفرد الأستاذ « لوى » فصلا كاملا للفروق الفردية (١) ومن الغريب أنه لا يعير أى التفات القدرات الفنية، وإنه ليلاحظ مع ذلك الفرق الواضح بين مهارات أبناء البلد في سرد القصص، ويعرف أن ما هو حق واضح جلي في المجال الأدبي ينسحب على المجال العقلي عامة وبنفس الدرجة، وربما يجوز القول أن في ذلك المجال الواسع اللفظ - مجال العقل - انطوت فروق بين الأفراد في الحساسية الجمالية والقدرة الفنية.

ولكن ذلك يفتح الباب لمسألة أكبر لا نستطيع أن نناقشها مناقشة تامة إلا في مرحلة متأخرة من بحثنا، أما ما أحب أن أبرزه الآن فهو أن هذا الحدس الخاص أو المشاركة الوجدانية أو العلم الخاص (*) - أو سميه

(١) الدين البدائي الفصل ١١ (*) هذه الألفاظ الثلاثة تعبر في معناها عن العلاقة الحسية المقامة على التعاطف بين الكائنات وبين الرجل الشعبي.

كما شئت - حينما يوجد في ابن البلد يولد الأسلوب الأول من الفن البدائي وهو «التصوير الحيوي» (vitalistic representation) أما النوع الثاني فيعتقد وصفه بأنه هندسي أو تليخيصي ، وليست بينه وبين أي شكل ظاهري من أشكال الحياة علاقة ودية مبنية على المشاركة الوجدانية ، وما دام هذا الفن خلاصة فهو يقنع بالحد الأدنى من العناصر الأساسية ، فيكتفي مثلا بنقطتين وخط داخل دائرة لتمثيل وجه إنسان . والراجح أن ثمة فرقا بين مجرد التليخيص الذي يدل على دافع جمالي واهن وبين الهندسة بالمعنى الدقيق لهذا اللفظ ، أي تصوير الظواهر تصويرا هندسيا ، لأنها « أي الهندسة » معقدة جدا في الغالب وليست ملخصة ، إنها تعقيد لا تبسيط للظواهر الطبيعية . ونحن نحiron في الحالة الثانية بين اعتبار تعقيد التصميم تعقيدا مقصودا مجرد خوف من الفراغ أو تعبيرا عن هروب من الواقع بشكل أشد وأقصى ، فاذا كنا ماديين اقتنعنا بالتعليل الأول وهو « الخوف من الفراغ » وهذا تعليل لا أستطيع شخصا قبوله على أنه تعليل شامل يفسر كل أوجه الفن الهندسي .

ويلفت النظر إلى هذا التباين بين التصوير الحيوي والتصوير الهندسي أن «و التليخيصي عالم ألماني من علماء الإنسان هو « هيربرت كن » ، في مقال أحب أن أقتبس منه ما يلي :

« إن أبرز سمة في فن سكان الأدغال هي ذلك الطابع الحسي الطبيعي الذي تتميز به روحه الملهمة ، التي تفصح عن كل شيء ، والطبيعية كصفة هي ولا شك مجرد لفظ نسبي ، فاذا وضعنا فن سكان الأدغال إلى جانب فن الزنوج الأفريقيين مستبعدين فن « بنين » ، ويوربا (Beniun Yoruba) نجد فن سكان الأدغال أقرب كثيرا من الفن الزنوجي إلى النموذج الطبيعي ، فهو أكثر منه مطابقة للواقع وأصدق نقلا عن الطبيعة ، وعلاقته

في الواقع غير تلك العلاقة بين الواقع والفن الزنجي تماما .
ولكون ساكن الأدغال أكثر التصاقا بالطبيعة فهو يخبر الصفات المحسوسة
للأجسام خبرة أغزر وأدق ، يخبر تكوينها ولونها وحركاتها ، والشيء
بالنسبة له هو واقع الشيء لا رمزه ولا معناه الجوهري كما يراه رمزاً أو
جوهراً الزنجي الميال إلى الروحية . إن نظرة ساكن الأدغال للعالم نظرة
سحرية والصلة بين فنه وهذا الأسلوب من الخبرة أوثق صلة ، والنظرة
السحرية للحياة لا تعرف شيئاً عن العلاقة الهامة بين المعنى والكائن ، فلا
يعرف الفكر السحري الشيء إلا في واقع موضوعي فعلي ، وهكذا يعترف
فنه هذا الطور بالواقع والنسخة المنقولة عنه فقط ، وليس فيه صور
للألهة أو تماثيل لها وإنما الشيء المسجل واقع خبرة الحياة اليومية وحقيقتها ،
فالحيوانات مصورة وهي تجزى ، وترعى الحشائش ، وهي راقدة أو
واقفة ، والرجال مصورون وهم يصيدون أو يرقصون ، أو متنكرون في
صور الحيوان ، ولا تزال المخلوقات الخرافية كالشعبان ، والموت وكائن
آخر يبدو أنه يمت إلى مرحلة الانتقال الفكرى بين السحر والاعتقاد
بالأرواح تحتفظ كلها بشكلها الطبيعي (١) .

ويؤدى بنا البحث آخر الأمر إلى ما يأتى : إذا كانت الرمزية هي
المرمى النهائي الوحيد فسوف لا تجدى مناقشة الشكل الذى يتخذه الرمز في
الدور البدائى من الحضارة على الأقل ، فالرمزية لكونها لا تشجع أى
مستوى جمالى راق لا تبالى بالكلية بالناحية الجمالية ، ولكونها تقنع بأضيق
تصوير مختصر للشيء أو الصورة أو الفكرة تجنح بالفعل إلى تثبيط أى
عمل يفيد الصفات الجمالية بالبحث (٢)

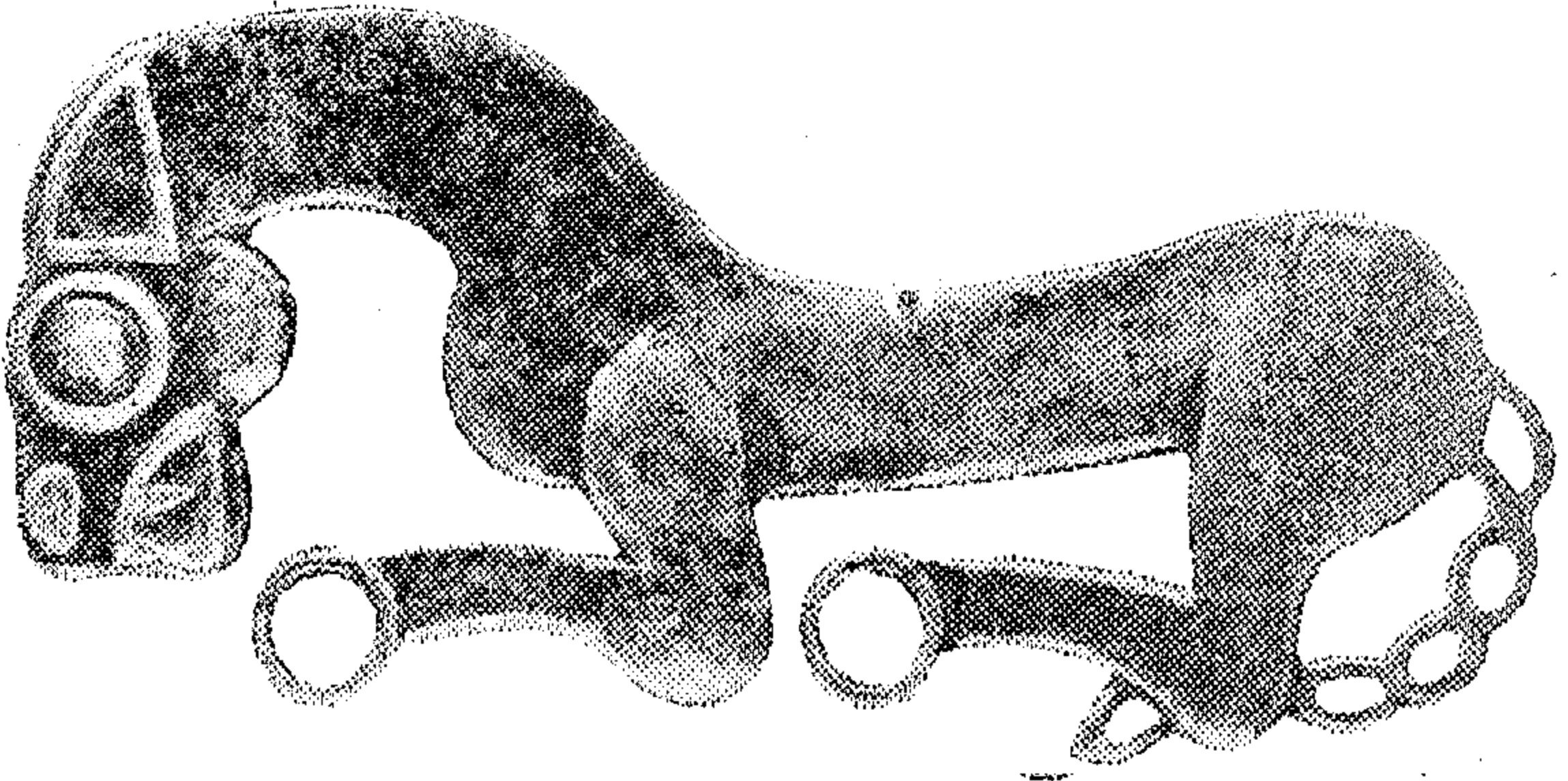
1. - Bushman Art, by Hugo Obermaier and Herbert Kuhn,
Oxford 1930

(٢) قارن مناقشة نفس المسألة في كتاب الدكتور دلوى ، السابق ص ٢٦ ، ٣٩

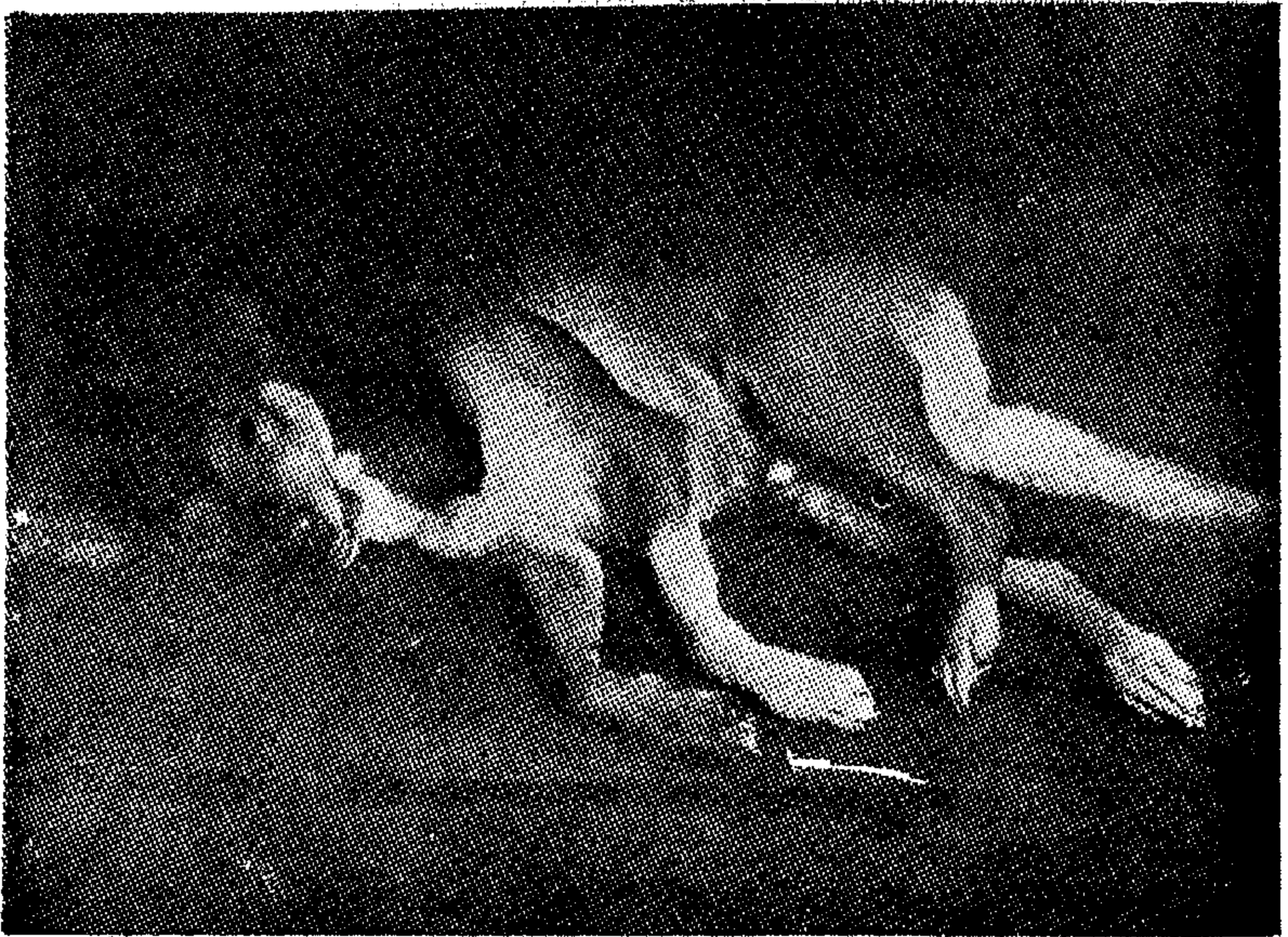
ومع ذلك إذا كان المطلوب وكيلا عاملا كما في السحر ، لا مجرد رهن اضطر الأمر حينئذ إلى إخراج العمل الفني إخراجا حيويا بقدر الإمكان ، وهذا لا يتطلب تمثيل الشيء تمثيلا دقيقا . لأن لابن البلد من الحس ما يدرك به أن الحيوية صفة كامنة في حياة الشيء وفعله ، وأنها قوة فعالة داخل الشيء . لا في شكله الخارجى الراكد ، فالوعل وهو يجرى يختلف اختلافا بينا في شكله وتركيبه عن وعل آخر واقف ، فالشكل يتغير بتغير الوظيفة التى يؤديها وقتئذ ، والتصوير الناجح يهدف إلى تسجيل النشاط الوظيفى لا الكائن الراكد ، وتحت دافع كهذا يدعمه تدعيا طبيعيا اعتقاد فى سحر قائم على المشاركة الوجدانية ينبعث أسلوب من الفن التصويرى فى درجة عالية من الحيوية .

الفن السيثانى Seythian Art

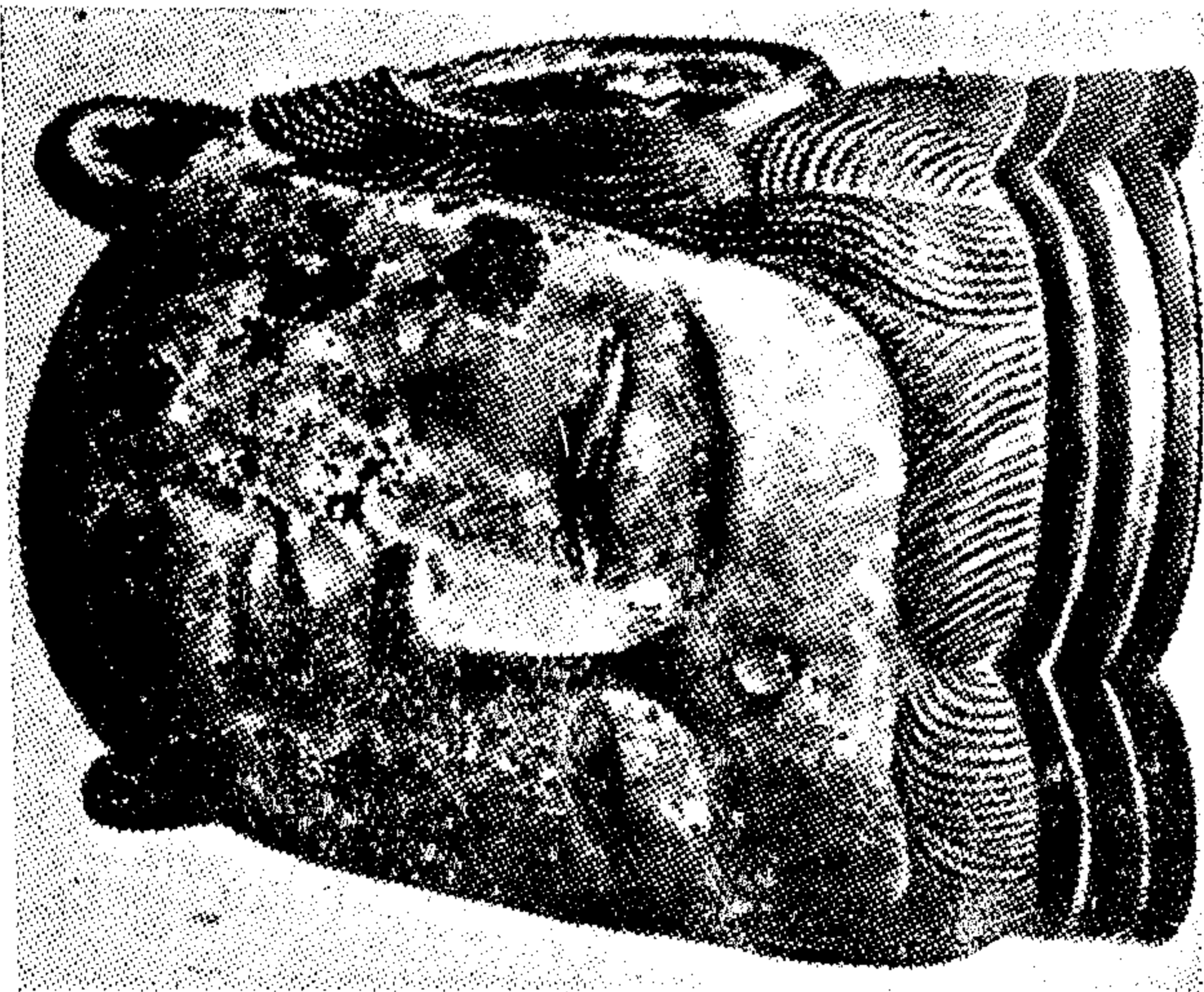
لست أقصد فيما سبق التلميح بأن هذا الفن لا يظهر إلا عندما تساعده المعتقدات السحرية ، فحسبنا أن نلقى نظرة على مجتمع له نظام آخر يختلف فى كثير من الوجوه عن مجتمع العصر الحجري القديم ، وعن مجتمع سكان الأدغال لنجد فنا شبيها بفنييهما لاصلة له بمثل هذه المعتقدات أو الأعمال مهما أطلنا البحث فيه ، وأشير بهذا إلى ما يسمى الأسلوب أو الطراز الحيوانى عند السيثيان ، وهم قبائل رعاة رحل سيطرت على جنوب روسيا فيما بين القرنين الثامن والثالث ق . م . ويشبه فنيهم منذ بداية نشأته حتى نهاية القرن السادس ق . م . فن سكان الأدغال مشابهة تامة ، ويكاد يكون مقصوراً جملة على تصوير الحيوانات ، يصورها فى صور ذات حيوية عالية ، مبرزاً أكثر سماتها أصالة ، وحركاتها المميزة لها ، ويختلف عن فن سكان الأدغال ، وفن العصر الحجري القديم فى ميله إلى التنسيق الزخرفى .



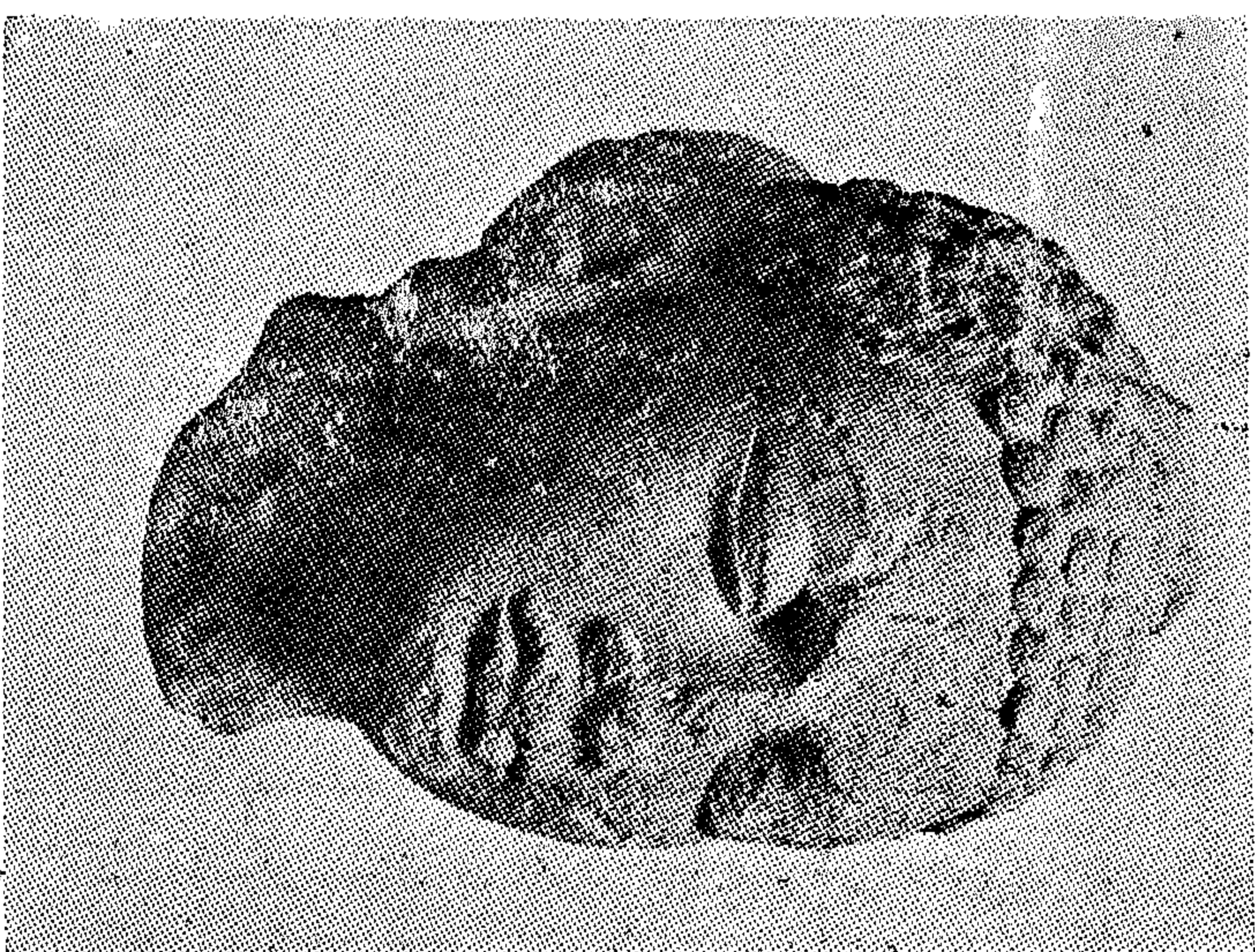
٢١ - نمر مصنوع من صفيحة من الفضة ، وهو رسم صيني من أسرة
 دالمان ، ٢٠٦ - ٢٢٠ ق م



٢٢ - صورة كلب لمصور اسباني في القرن السابع عشر وهي وسابقتها
 توضحان نهاية كل من الفنانين الهندسي والطبيعي ، وتقع بين هاتين النهايتين
 الأساليب الموضحة بالصورتين ٣ و ٤



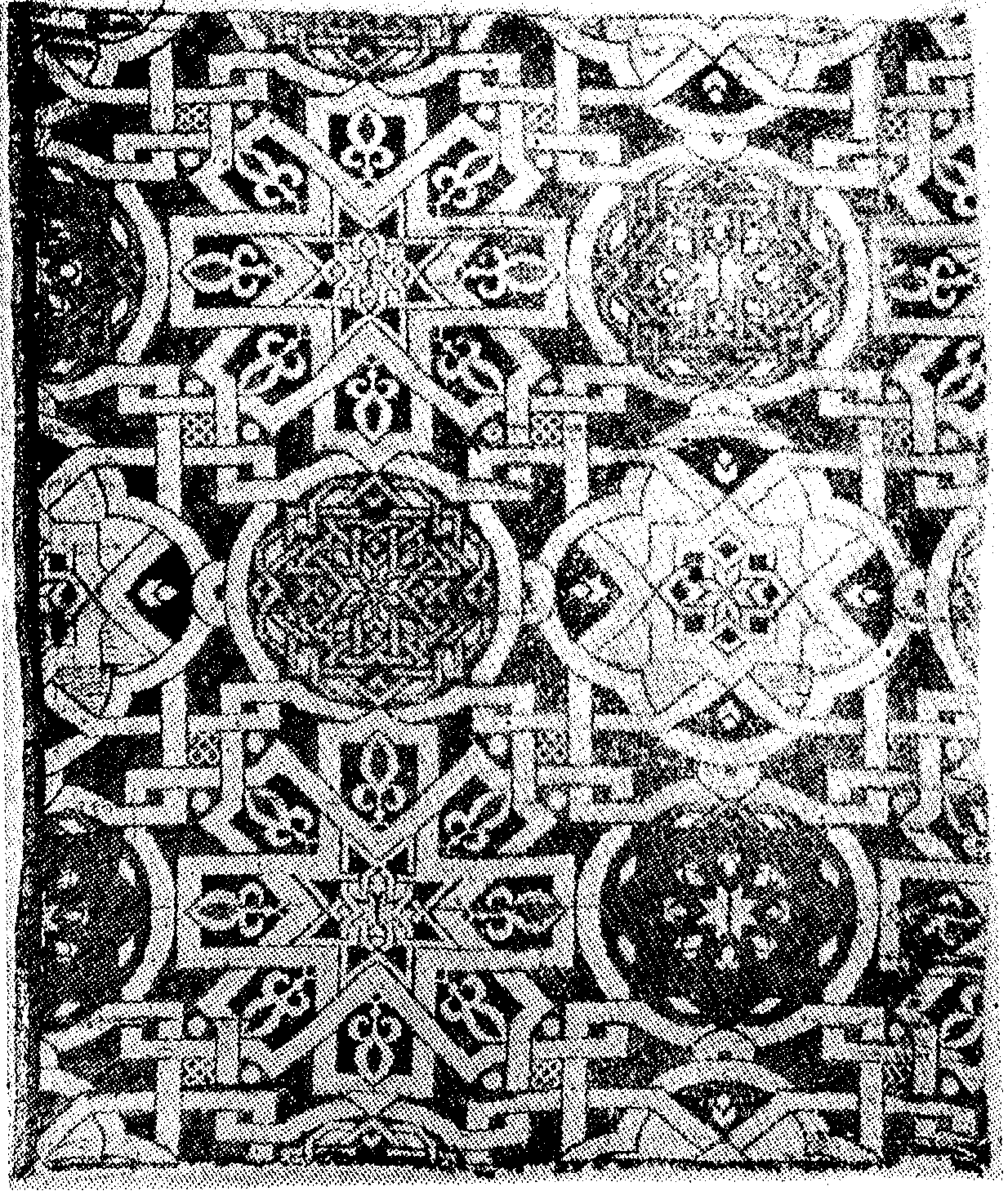
٢٤- قناع لبوزية (Bodhisattva) من الخشب المحفور
ومدهون باللاكية من عصر د فوقيوارا ، باليابان
٨٦-٩-١١٥٩ وهذه الصورة والتي سبقتها
توضيحات انتشار أسلوب ديني واحد في بقعة واسعة
من الأرض خلال ملايين السنين



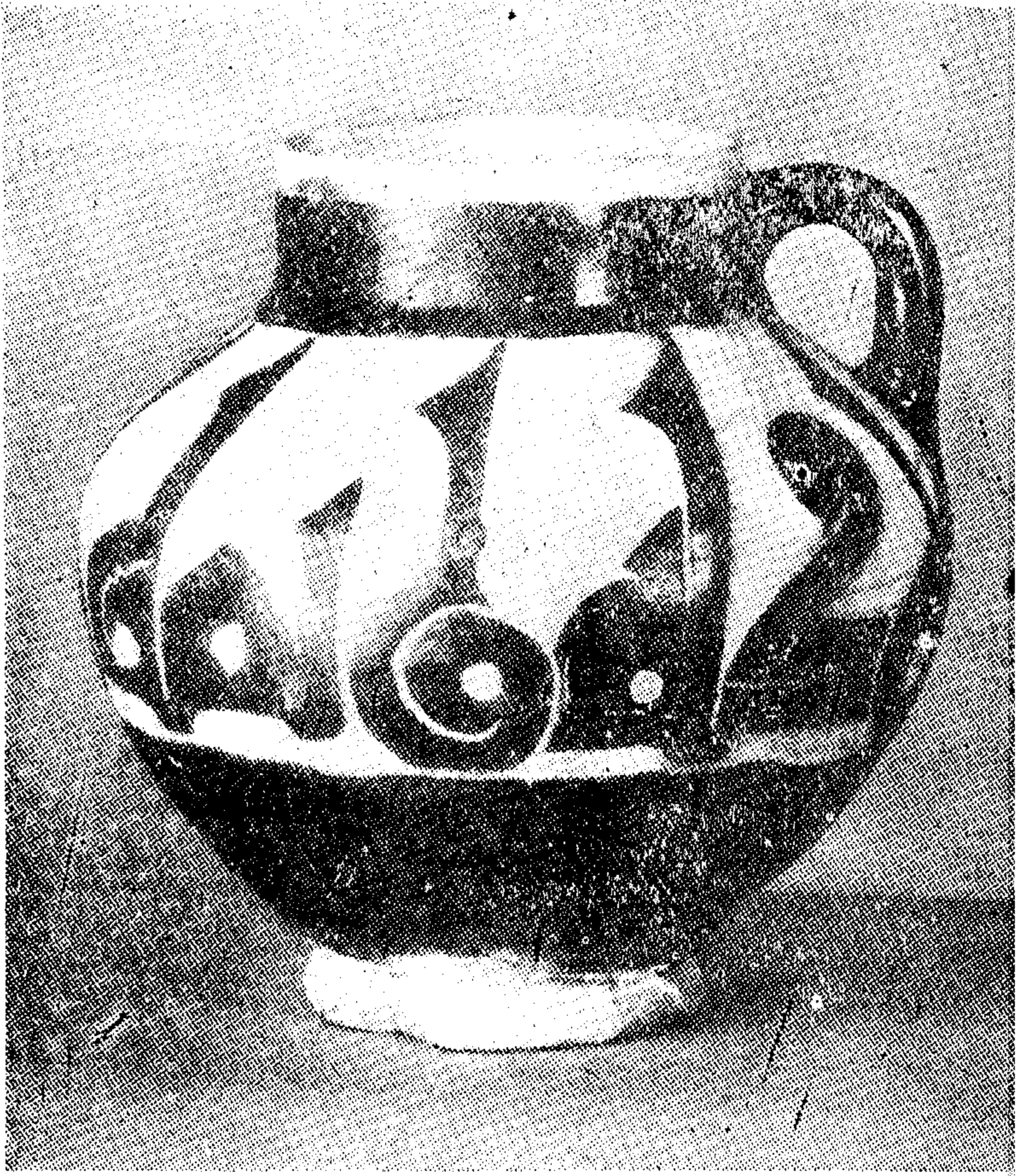
٢٣- رأس بوزا مصنوع من حجر رملي أحمر من
منطقة (Mathura) في الأقاليم المتحدة ومن أسرة
كوشان ، في القرن الثاني من الميلاد



٢٥ - لاعب الناي الرباني - منحوت في حجر رملي أصفر ، وهو من
معبد « جين » (Jain) بولاية بومباي في الهند ومن أسرة « شالوكا » -
حوالي القرن الحادي عشر الميلادي

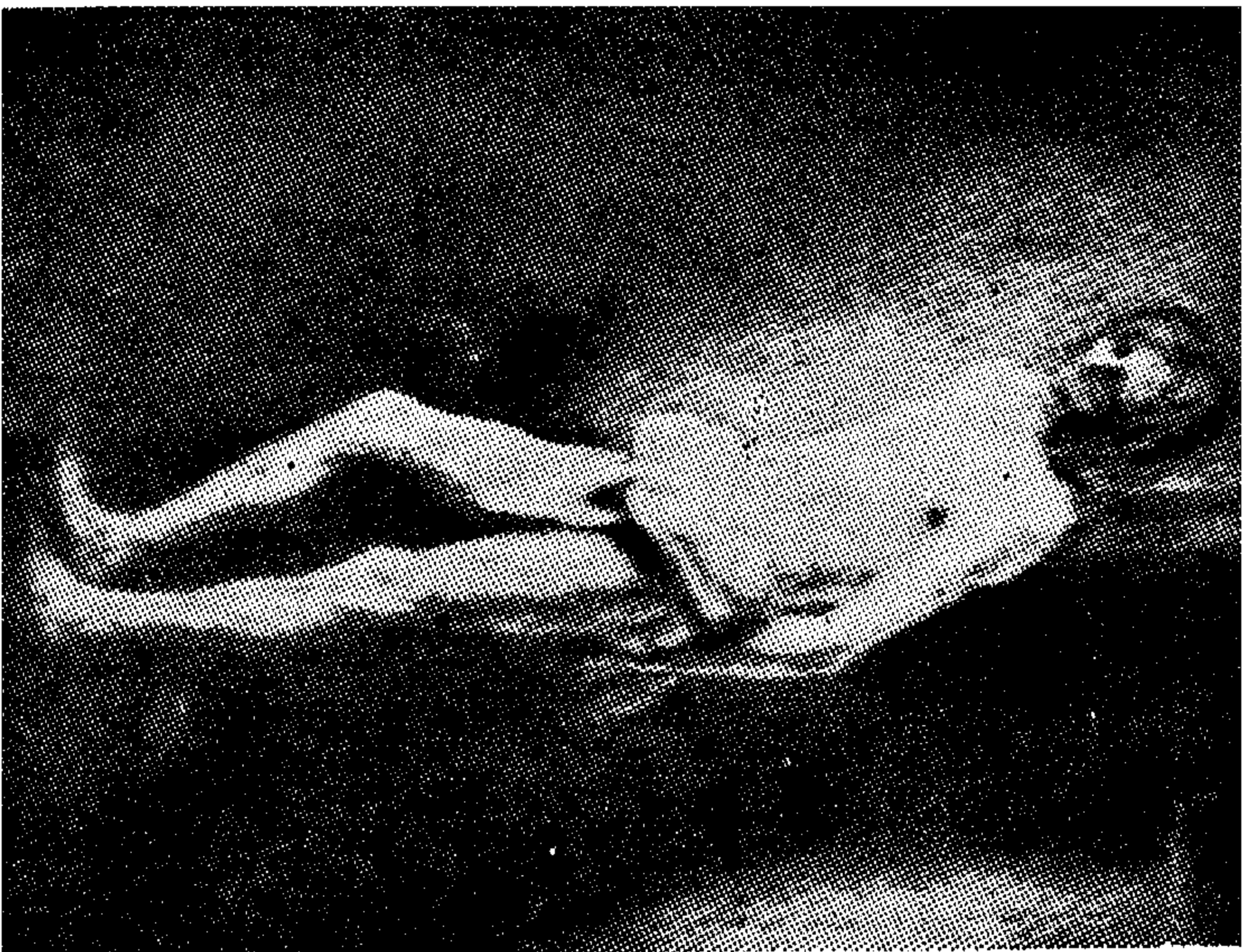


٢٦ - قطعة نسيج من الحرير صنعت في اسبانيا في القرن الخامس عشر ،
ولربما كان صانعها مراكشيا ، وهي مثال للحلية الهندسية ابتكرها الفنان في
ظل الدولة الإسلامية

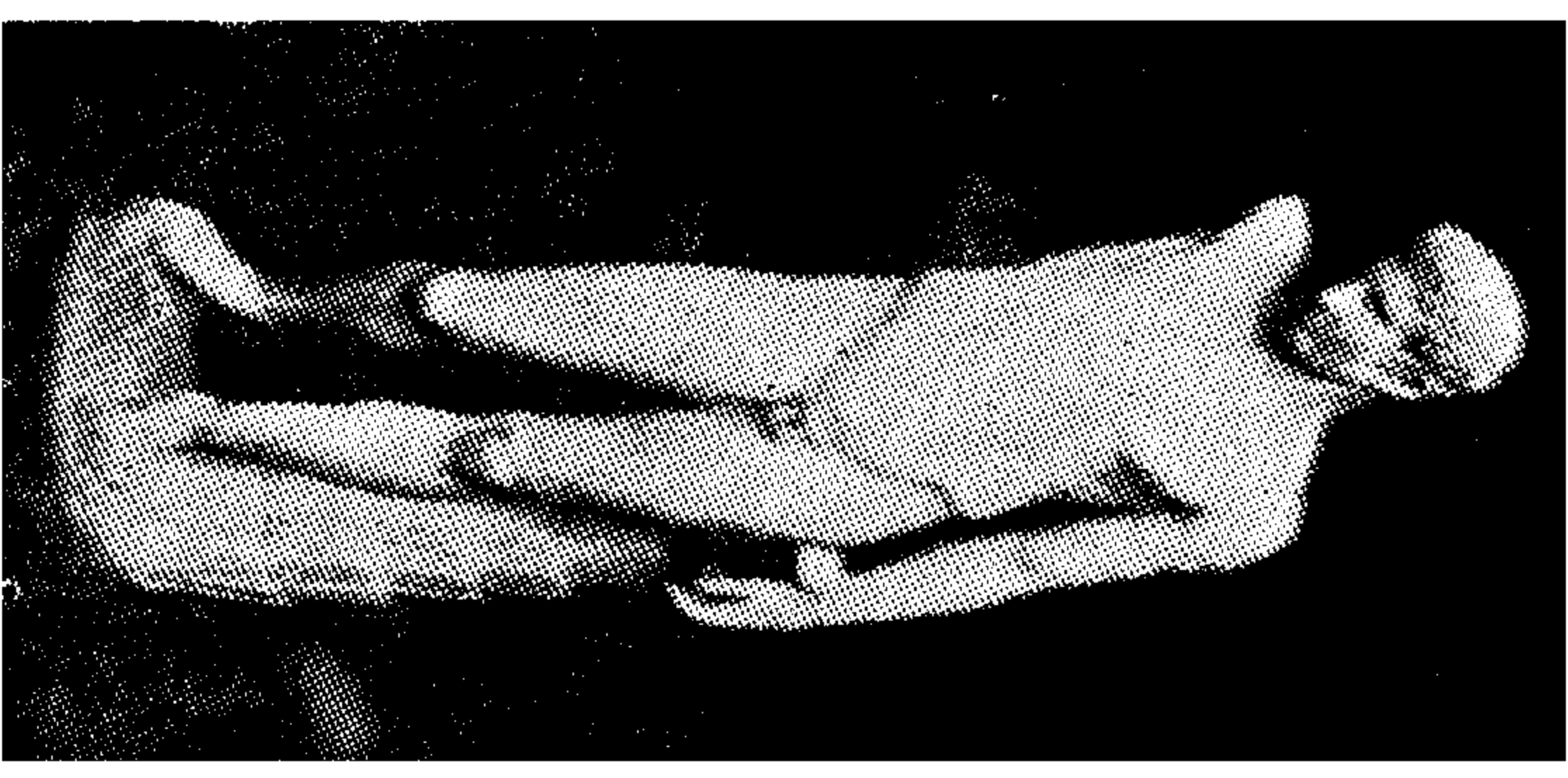


٢٧ - ابريق من الفخار مزين بالخط الكوفي ، وهو من القرن الثالث عشر
الميلادي ، وهو مثال آخر يوضح استعمال الرسوم ذات الأصول غير الطبيعية
في الفن الإسلامي

٢٩- دراسة لموضوع
صليب المسيح
لزمير اذنت - حوالى
١٦٤٦ م

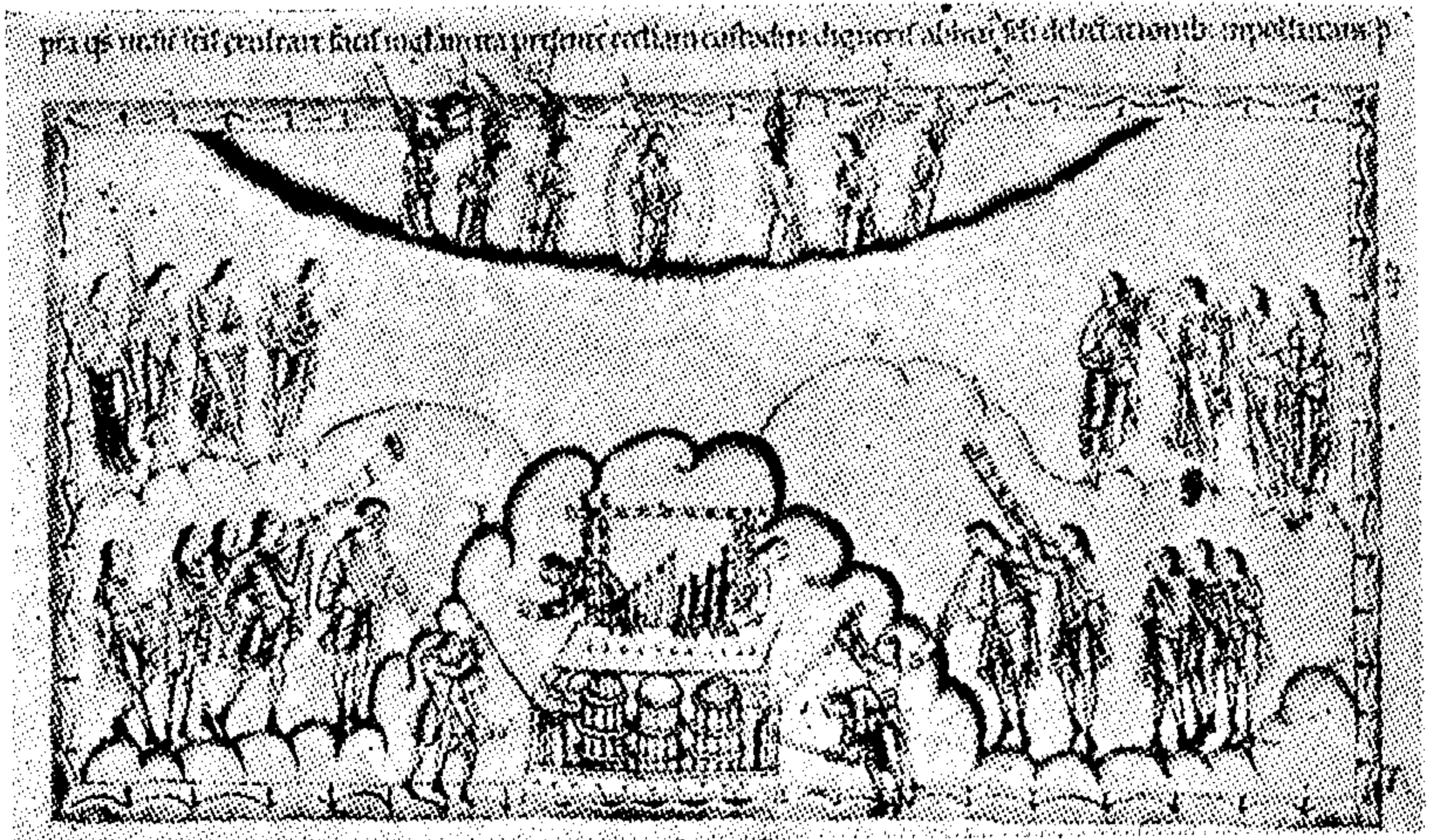


٢٨- صورة مايسى
رياضى ماكوت
الغريبه Westmacott
وقد تكون منقولة عن
Polykleitos' s kyniskos
وصى الملا كم من بلدة
ماتيفيسا ، حوالى
٤٥٠ - ٤٠٠ ق . م





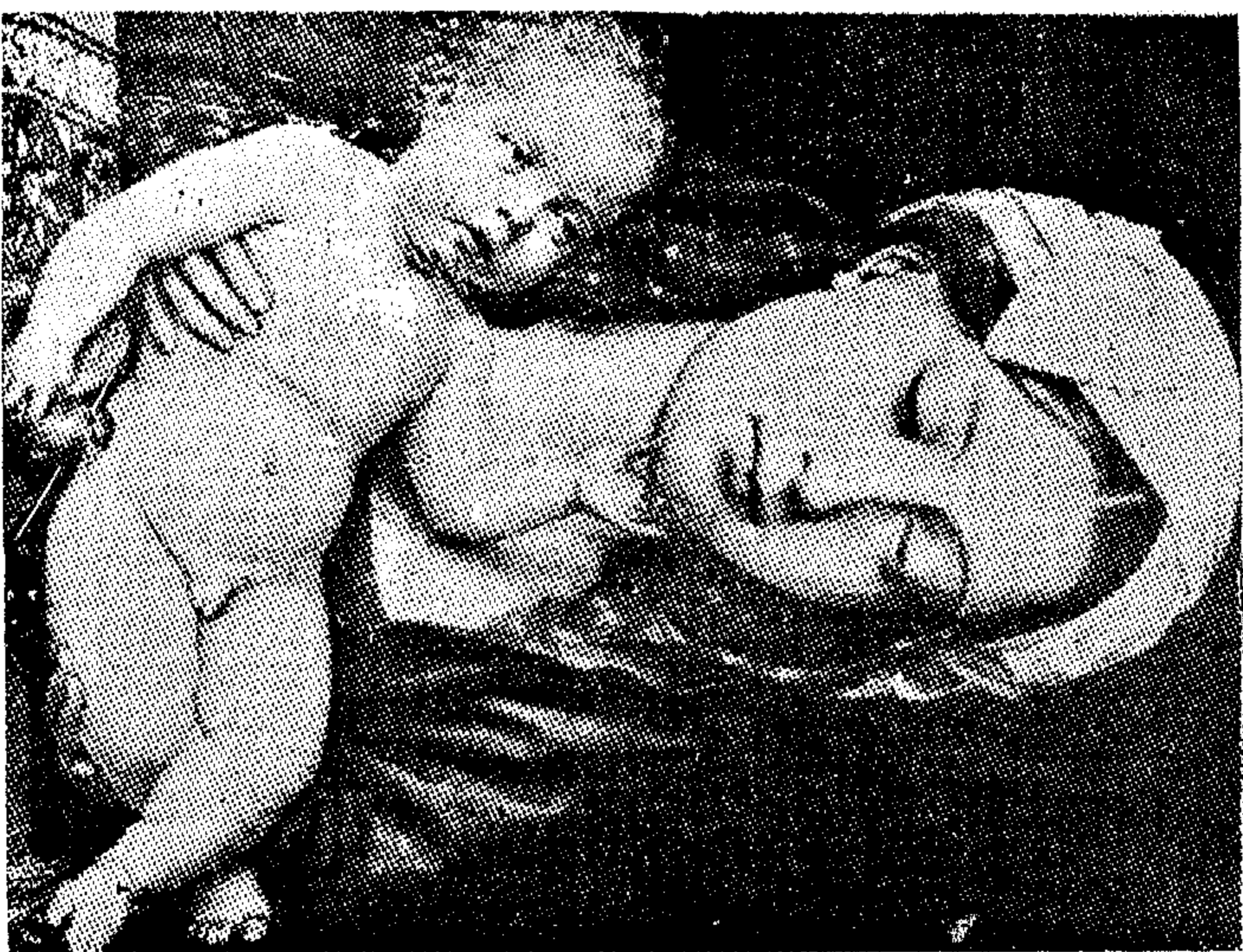
٣٠ - محاربو الصور يكسرون التماثيل - منقولة عن كتاب التراتيل ، وهو مصور على الأسلوب الشعبي في القسطنطينية - حوالي ١٠٦٦ م



٣١ - المسيح في السماء - مأخوذة عن كتاب التراتيل نسخة (Eadwine) المكتوب في (Canterbury) في القرن ١٢ م - وهذه الصورة توضح انتشار أسلوب شعبي تحت ستار من النظام الديري و نسبة إلى دير



٢٢- الصورة المعجزة لسيدتنا العذراء في تخفين Tikhvin
وقد اكتشفت في ١٣٨٣م؛ وهي نسخة جديدة عن
صورة أخرى بقيه إيطاليا من دير تخفين »



٢٣- العذراء وطفلها - من عمل الفنان د. ماستر ميكل
وهي من الأراضي الرومانية حوالي ١٥٢٠م

وهو ميل يزداد وضوحا بتطور هذا الفن وتدهوره الأخير ، فقرون الغزال مثلا بشيء من التحوير تتحول إلى حلقة مجردة ، وفوق هذا تقتصر ممارسة الفن عند السيثيان على ما يستعمل من الأشياء ، أو أدوات الزينة ، كسروج الخيل وحليها ، وأعمدة الخيام والأبازيم وغيرها ، وهو خال من أية إشارة تدل على السحر أو التصوف ، ولم يصبح تعبيراً عن أفكاراً يابا كان المعنى الذى يفهم من لفظ التعبير إلا فى آخر القرن السادس ، ومن هذه اللحظة ضاعت حيويته .

ومن هذا يمكننا أن نستخلص أن حيوية الفن كان مرجعها إلى صلة وثيقة بين الإنسان وعالم الحيوان ، وربما كانت هذه الصلة بشكل ما عبارة عن اشتراك الإنسان والحيوان فى نفس عالم القوى الروحية ، وإلى هذا الحد يكون فنا صوفيا ، غير أن هذه الصلة كانت فى أصلها صلة طبيعية مادية ، كانت صلة الصياد بالصيد ، كانت اعتماد الإنسان على الحيوان اعتماداً عصبياً غزيراً اتخذ الإنسان من خلاله فكرة بصرية خيالية عن عالم الحيوان ، وبهذه الفكرة كان مسوقاً للتعبير الفنى ، تدفعه الحاجة الملحة إلى تشكيل المراتب التى ملأت خياله .

الأصل العام للفن الزنجى

سوف لا أحاول تبويب أساليب الفن الزوجى ، أى الفن الصوفى للزواج ، فإنه عمل قد امتنع عن مزاويلته حتى الخبراء فى هذا المجال (١) وإن العين الأوروبية العادية قلما تستطيع التمييز بين شتى العقائد والعادات والطقوس التى تعبر عنها هذه الأقنعة والأصنام ، وتكاد كلها تبدو لها على درجات متفاوتة من الشذوذ والدمامة ، ولكن يجب علينا وإن كنا فى

1. - Georges Hardy : L'art nègre, Paris, 1937. Cf. p. 115.
(م - ه - الفن والمجتمع)

غير حاجة للتحكيم العلى فيما نقصد إليه ، ألا ندع الأهواء الجمالية الحديثة المحدودة تعمى أبصارنا ، فإن هذه الأشياء تحوى رغم خشونتها العناصر الضرورية لفن عظيم . إن للرجل الزنجرى ، كما أشار إلى ذلك جوينو ، قدرة حسية أكمل ما تكون نمواً ، تلك القدرة التى يستحيل وجود أى فن بدونها ، وربما كان عدم وعيه لهذه القدرة فى حد ذاته ، وأنه انتفع بها فى خدمة طقوسه الدينية انتفاعاً جزئياً فى بادى الأمر ثم انتفاعاً عاماً بعد ذلك ربما كان هذا وذاك هما سر حيوية فنه البارزة ، لأنه وإن كان السحر أو التصوف ليسا علمين حيويتين يصدر عنهما الفن كما شاهدنا ذلك من قبل فقد يكونان ظرفين ملائمين ينتشلان الفنان من الوعى لذاته ، ويخلصانه منه ومن التأمل الباطنى ، وهما الأمران اللذان يقضيان على الفن بالفناء كما سنرى بعد .

ربما اعترض بعض الناس : أن المعنى الذى صورت به التصوف أولى للغاية ، بل ثالم أكثر من اللازم لهذا الإسم الرنان ، ثالم لتلك الحالة الروحية العميقة حقاً التى اتخذها التصوف فى الأطوار الأخيرة للمدنية . ولكن موضوعنا هو الفن والمجتمع وأنا لا أعنى بالتصوف إلا بصفته ظاهرة اجتماعية أو بصفته نظاماً منظماً ، أو على أية حال نظاماً أساسياً ، وأرقى أنواع التصوف وأصفاها فردية للغاية ، سامية بدرجة بالغة قد لا تجعل بينها وبين مادية الفنون الشكلية أية صلة . واتجاهى فى كل وقت اتجاه مستمد من الحقائق التاريخية يهدف إلى رؤية ناحيتين من نواحي الحساسية البشرية ، تؤدى إحداهما إلى تجريد الكلمة والفكرة ، والأخرى إلى الشكل الفنى البصرى لبنية الفن المادية ، وكلما اختلف هذان الاتجاهان وظلا متباينين كان كل منهما أنقى أنواعه وأقواها تماسكاً .

ملخص

كنا ندرس الفن في طوره البدائي ، وليس من الممكن مقارنة هذا الفن بالفن المكتمل الذي ينتجه الرجل المتحضر الذي أصبح من الضروري له أن يحيا حياة التفكير ، ولكننا هنا نهتم بالأسس ، والفن من حيث أسسه يهتم اهتماما طفيفا بالفكر أو لا يهتم به ، فهو نشاط الحواس أو مجهودها ، وهو أصلي كالأفعال الأولية ، انفعالات الحب والكراهية ، والخوف ، وليس ملكا لعنصر معين أو عناصر بذاتها ، ولكنه منتشر في كل العالم عامة ، إلا أنه من ناحيته الإبداعية نشاط محدود ، أي أنه مقصور على أفراد مخصوصين يستطيعون أن يستجيبوا لانفعالات إخوانهم الصامتين بواسطة ما لهم من قدرات حسية خاصة أو مهارة خاصة في التعبير ، والفنان البدائي هو الفرد الذي يستطيع أن يترجم الدنيا الصوفية أو يعرضها أحسن عرض ، والمجتمع يرضى قيادته ، ويقدر مهارته . والفن يتصل اتصالا وثيقا بالمهارة ، لا يكون بعض الأشكال الفنية تنشأ عن حمايات صناعية فحسب ، ولكن لأن كل أنواع الأفكار الجمالية تحتاج إلى مهارة أدائية لإخراجها أيضا ، ومع هذا فالفن يزيد على المهارة ، لأن المهارة شيء وظيفي صرف ، بينما الفن في جوهره خالص لا هوى له ، والفن بدون وظيفة يكون في خطر دائما من ظهور الوعي الذاتي ، ومع ذلك يبدأ الفن حيث تنتهى الوظيفة ، وحيثما تعادل الأشكال الوظيفية في الكفاية الأدائية ، أى أدائها للمطلوب يظل هناك مجال للحساسية الجمالية أن تختار - أن تقول إن رأس الحربة هذه أكثر جمالا من تلك ، وأن هذه البلطة أجمل من تلك ، وأن هذه الطائفة - حينما نتكلم عن عصرنا الحديث - أو هذه السيارة أجمل من تلك .

نحن مدفوعون في النهاية إلى الالتجاء للحل النفسى في معالجة كل المشاكل الفنية ، ومحتاجون بوجه خاص للتمييز بين علم النفس الجماعى

وعلم النفس الفردى ، فالأول يساعدنا على تفسير قيم الفن الجمعية ، والآخر على شرح الحساسية الشكلية للفنان .

والآن دعنى أضع ما استخلصناه من دراسة الفن فى النظم البدائية للمجتمع فى صيغ عامة . لقد تبينا للفن ثلاثة مظاهر عامة هى من حيث صلته بالمجتمع :

(١) فن اجتماعى لأنه ينشأ فى خلال عمليات الصناعة التى استلزمها صنع شىء نفعى هام . فالعادات الاجتماعية تتطلب الشىء ، وطرق الصنع وصفات المادة الخام تحددان الشكل ، وكذلك الزخرفة إلى حد ما ، وتختار الحاجات الوظيفية والنفسية الأشكال والتراكيب وتنظم الحلية . هذا الفن فن لذة (Hedonistic Art) وهو شىء من اللذة الحسية .

الصرف وذو طبيعة مجردة « هندسية » فى جوهرها .

(٢) فن اجتماعى لأنه يعبر عن أفكار تصوفية يسلم عامة الناس بأصولها . أو مستعمل فى خدمة الطقوس الدينية المرتبطة بهذه الأفكار . ونستطيع أن نكرر القول أن العادات الاجتماعية تتطلب الشىء ، وأن شكله لا يزال محكوما بطبيعة الأدوات والمادة الخام المستعملتين ، غير أن أساس الاختيار لم يعد حسيا صرفا بل فكريا فلسفيا . هذا الفن فن غرضى ، (تربوى ، طبقى ، تجريبي) وذو طبيعة رمزية .

فى جوهره

(٣) فن فردى يعبر عن إحساسات الفنان وانفعالاته ، فإذا ما تكونت علاقة تعاطفية بين الإنسان والعالم الخارجى عنه يكون الفنان مدفوعا لتصوير الظواهر فى كل حيوياتها الأساسية ، ويصبح الفنان لذلك ممثلا (representative) ، وإلى هذا الحد لا يزال الفن اجتماعيا .

هذا الفن فن معبر « انفعالى » ، وهو فى جوهره عضوى « تمثيلي » . وتظل هذه المظاهر الثلاثة وهى التى نستطيع تمييزها لأول وهلة

في المرحلة البدائية لتطور الإنسان الأساليب العامة للفن خلال تاريخ المجتمع الإنساني ، إذ يخرج الإنسان من ظلمة ما قبل التاريخ المبهمة ، وينشأ وعيه من الخوف ومن الوحدة ومن الحاجة يكون القبائل والمجتمعات ، ويختار طرقاً متنوعة الانتاج الإقتصادي ، وتجرف نفسه في هذه العملية هذه النوبات المتعاقبة من الخرافة والسرور ، ومن الحب والكراهية ، ومن الثقة العقلية وإيمان العجائز ، تلك النوبات التي تغير من حياته ، وتقيم أسراً مالمكة وشعوباً ومدنيات وتبديد أخرى ، غير أن الدافع الجمالي يظل ثابتاً في أساسه خلال هذا الطوفان الجارف من القوى وتضارب الأهداف ، مثله في ذلك كمثل الدافع الجنسي ، له تلك الصور المختلفة ، صورة لذية ، وأخرى تعبيرية ، وثالثة غرضية ، وتسود واحدة منها تارة وغيرها تارة أخرى عصوراً كاملة ، بيد أن كل هذه الصور للدافع الجمالي ترجع إلى حقيقة واحدة ، لأن ماهية الفن ذاتها ليست وليدة حضارة أو دين وإنما هي قدرة دائمة في الإنسان نفسه لا تمن ، أو هي طابع معين ينطبع به الإحساس والحدس ، يدفع الإنسان إلى تشكيل الأشياء في صور أو رموز تكون جميلة عندما تتخذ شكلاً متناسقاً وإيقاعاً (١) وسأقدم في فصول تالية تفسيراً لكنه هذا الدافع الجمالي ، بيد أني أسأل القارئ الآن أن يسلم بحقيقة وجود هذا الدافع .

(١) ولكن المشكلة - كما عبر عنها ماركس - ليست بالتمسك بالفكرة التي تقول إن الفن الأغريقي والأبوي (Epos) مرتبطان بأنظمة خاصة من نظم التطور الاجتماعي ، ولكنها بالآخرى تتركز في فهم السبب الذي جعلهما لا يزالان منبعاً للمتعة الجمالية بيننا ، بل يسودان في اعتبارات خاصة على أنهما مستوى أو نموذج بعيد المنال .

مقدمة « نقد الاقتصاد السياسي »

الفصل الثالث

الفن والدين

« إن الميل الفني وكذلك الابتكار الفني يتطلبان بصفة عامة طلاقة جهرية لا تكون فيها الحقائق العامة جامدة شبيهة بقانون أو قاعدة ، وإنما تكتسب هذه الحقائق فاعليتها بالاتحاد مع النفس والانفعالات »

« هيجل » ، "Aesthetic" , Hegel

تزداد مشكلتنا تعقداً بشكل كبير بانتقالنا من أنماط مجتمعات ما قبل التاريخ ، أو المجتمعات غير المتمدنة إلى أنماط مجتمعات أخرى ينبغي في العادة أن نعتبرها متمدنة ، لكن ربما لا تزال المشكلة تعالج منذ قرون عديدة على أنها مشكلة العلاقة بين الفن والدين بصفة خاصة . فإن الحياة الروحية والانفعالية للمجتمع تهيمن عليها وتنظمها السلطة الدينية السائدة ، ومع أن المنتجات الفنية التي تستخدم في الحياة العملية تحوى جانباً كبيراً من التعبير الجمالي إلا أن هذه المنتجات ليست بذات أهمية كبيرة في موضوعنا ، وسوف لا أتجاهلها لأنها كثيراً ما تمدنا بمقياس نعرف به الحساسية الجمالية التي تسود في عصر ما ، غير أن النبع الرئيسي للطاقة الجمالية يتدفق في المسارب الدينية .

ويجب في نفس الوقت أن نكون على بينة من أن الدين في بحثنا هذه مظهر واحد من بين المظاهر المتعددة للمجتمع . وأنه لا ينبغي أن يستوعب

« على القارىء أن يلاحظ أن الإشارة إلى أن الدين مظهر واحد من بين مظاهر المجتمع المتعددة تتضمن وجهة نظر معينة لا فرنج لان الدين =

التفاتنا وحده فنغفل باقى الجوانب الأخرى ، وينبغى أن يكون ذلك عذرى عندما أبحث فى الفن والدين لا الفن والأديان ، لأن الأديان كثيرة متنوعة ، وقد تبدو قليلة الشبه فى غاياتها ، ولكنى مع ذلك أقترح تقسيمها إلى أربعة أنماط عامة ، مستبعداً الدين البدائى الذى بحثناه آنفاً وسمكننا هذه الأنماط ، على ما أظن من معالجة المظاهر الاجتماعية للدين التى تجد الفن وسيلة لظهورها معالجة وافية .

الدين والمدنية

لنر أولاً كيف يختلف دين المجتمعات الراقية عن دين المجتمعات البدائية ، وبالطبع ليس فى اضطراد نشأة الدين فاصل تاريخى أو نطاق ، فقد تدرج الدين فى تطوره كسائر النوااميس الإنسانية ، ولكن عندما يفصل

== فى نظر علماء الاجتماع الأفرنج سواء حينما بحثوه فى المجتمعات المتأخرة أو مجتمعاتهم فى أوربا قاصر فى الغالب على طقوس لا تعدى حدوداً ضيقة أما عندنا فالدين يستوعب كل المظاهر الاجتماعية الأخرى بل هو الأصل فيها جميعاً بمعنى أنه الإطار الأساسى للمجتمع والذى فى داخله تتكون صورة المجتمع من باقى الظواهر الأخرى ، فالدين الإسلامى مثلاً لا يقتصر على طقوس عادية بل يشمل العبادات والمعاملات والأحوال الشخصية والفنون والحرب وغيرها من المظاهر الاجتماعية الأخرى .

* لعل المؤلف يرى أن الدين تطور شيئاً فشيئاً حتى وصل فى أيامنا هذه إلى الأديان العالية التى تعم العالم الآن وهى الإسلام والمسيحية والموسوية مثلاً ، والحق أن الدين لم يكن صغيراً ثم كبر وإنما وتدرج إلى دين كامل مثلما تدرج صنع الآلة البخارية ، وإنما الأصل فى الأديان كلها منذ خلق الله العالم هو الكمال أى « التوحيد » باعتبار العقيدة المعقولة ولكن كانت ==

بين أطواره فاصل طويل للغاية تتفتح أعيننا على حقيقة ، وهى أن الاختلافات فى الدرجة تصبح فى موضع أو آخر اختلافات فى النوع ، ويلاحظ هذا الاختلاف فى النوع عند اللحظة التى يبدأ فيها العقل الإنسانى ، عند إدراكه الواقع ، فى التمييز بين نظام طبيعى للوجود « نظام مشهود » وآخر فوق الطبيعى « مغيب » ، وسبق أن عرفنا وفق ما ذهب إليه الأستاذ « ليفى بريل » أن الخواص الصوفية التى تصطبغ بها الأشياء والكائنات تؤلف جزءاً لا يتجزأ من فكرة الرجل البدائى عن هذه الأشياء ، فإنه يرى الشئ وخواصه وحدة مركبة واحدة « وفى مرحلة تالية من مراحل النشوء الاجتماعى يأخذ ما نسميه ظاهرة طبيعية فى أن يصير هو كل ما يشتمل عليه الإدراك خالصاً من سائر العناصر الأخرى ، التى تتخذ فى ذلك الوقت شكل اعتقادات تبدو فى النهاية خرافة » . (١) ولكن فى ذلك الطور المتأخر من أطوار الدين ، وهو الطور الذى ندرسه الآن « يعتقد الرجل الخرافى وكذلك كثيراً ما يعتقد الرجل المتدين منا أن العالم الواقع يقوم على نظام ثنائى ، أحد جانبيه مرتضى محسوس خاضع للقوانين الأساسية للحركة ، والآخر خفى روحى لا يمكن إحساسه ، يؤلف مجالا صوفيا يحيط بالأول ، (٢) وينتهى « ليفى بريل » أخيراً فى الكتاب الذى اقتبست منه ما سبق إلى إثبات أن هذا التطور تفكير منطقي أو شعورى ، ويقوم على ذلك تمييزه

تأتى فترات معينة من الزمن تكبو فيها هذه العقيدة ثم تسمو وهكذا تكبو ثم تسمو بدرجات متفاوتة ولهذا بعث الله النبيين مبشرين ومنذرين « وما من أمة إلا خلا فيها نذير » وتخضع البشرية فى سموها وهبوطها والدينى ، لسنن ثابتة متصل بعضها ببعض .

(١) نفس المرجع ص ٤٢

(٢) نفس المرجع ص ٦٨

العام للعقلية البدائية على أنها العقلية قبل المنطقية ، والفرق بين هذين الطورين ،
أو بمعنى آخر بين العقلية البدائية والعقلية المنطقية في عصرنا الحديث ، ذو
أهمية بالغة حتى أني أؤثر أن أنقل عن « ليفي بريل » نص عباراته وكلماته .
« ولإنها لقاعدة أن الصور الذهنية الجماعية تؤلف جزءاً من مركب صوفي
لا يسمح فيه العنصر الانفعالي الخاد للفكر بصفته فكراً بآية فرصة للظهور والسيطرة
إلا نادراً ، وتكاد بالنسبة للعقلية البدائية تنعدم الحقيقة العارية أو الشيء
الواقعي ، فلا يظهر أمام هذه العقلية البدائية شيء من غير أن يكون ملفوفاً
بعناصر الغموض ، فكل شيء تدركه هذه العقلية ، سواء أكان عادياً أم
غير عادى يحركها كثيراً أو قليلاً ، ويحركها بكيفية قدرتها التقاليد من قبل ،
لذا ليس هناك من أمر أعم « اشتراكاً » بين البدائيين من انفعالاتهم إذا
استثنينا منها تلك الانفعالات الفردية للغاية والتي تتوقف على رد الفعل
المباشر من الكائن ، وهكذا فإن الطبيعة التي يدركها ، ويحس بها ، ويعيش
فيها أفراد مجتمع غير كامل النمو لا بد وأن تكون مقررة من قبل وبدون
اختلاف فيها إلى حد ما طالما بقيت دون تغير تلك القوانين التي تنظم
المجتمع . وسوف لا تتطور هذه العقلية الصوفية قبل المنطقية إلا عندما
تتفكك وتحلل تدريجياً المركبات أي « التقاليد » البدائية وهي الدعائم
الأولى التي تقوم عليها الصور الذهنية الجماعية ، وبعبارة أخرى نقول ، عندما
تتغلب التجربة والدعوى المنطقية على قانون المشاركة والمشاطرة الجماعية ،
وحينئذ عند الإذعان لهذه الدعوى يبدأ « الفكر » كما ينبغي بحق أن
يسمى فكراً - في أن يكون حراً مستقلاً عـيـزاً ، وستصبح العمليات
العقلية من النوع البسيط التركيب ممكنة ، وتكون العملية المنطقية التي يحققها
الفكر تدريجياً هي الحالة التي تستلزمها حرية والأداة الضرورية لتقديمه (١) .

قوبلت نظريات « ليفي بريل » بنقد كثير كما قلت ذلك سابقا - وبخاصة من « علماء الإنسان » - ولكن هذا الافتراض الخاص الذى فرضه « ليفي بريل » يمت إلى محيط أوسع فى علم الحياة ، وبه أمور مرجحة تدل عليها القرائن لا يمكن إنكارها ، فقد بدأ الإدراك فعلا بادية ذى بدء عند مرحلة ما من مراحل النشوء الإنسانى ليدور حول نفسه إن صح هذا التعبير ، وذلك ليميز بين عملية الإدراك نفسها والأشياء الخارجة عن هذه العملية ، وكان ذلك بداية هذا « الفكر » الشائع بين كل الناس المتعمدين ، والذى يبرر دعواهم بأنهم متمدنون ، ولا شئ يمثل هذا التفكير تمثيلا دقيقا سوى تقسيم الواقع إلى نظامين ، أحدهما أحداثه طبيعية تراها العين فهى « حادثة فعلا » ، وآخر أحداثه روحية تقع بعيداً عن البصر أو الإدراك الإنسانى ، غير أنه نظام يمدنا بشئ من التفسير المقبول لظهور الحياة أمامنا فى كل هذا التعقيد ولزوم النفاذ ، تفسيراً يشمل السبب والكيفية .

وقد يظل التصوف باقيا فى هذه الفترة الجديدة من الوعى الإنسانى ، وقد يرقى ، ويصل به إلى السكالم أفراد أفذاذ ، ولكن الدين بالنسبة لجمهور الناس ، الذين يملكون الآن هذه القدرة على التفكير ، تفسير لبناء العالم ومصير الإنسان ، بل وبيروته التفسير المعقول .

الفن بصفته وسيطا

نستطيع الآن أن نرى لأول وهلة كيف يغير تحول الوعى الإنسانى كل التغير معنى الفن ومدلوله ، فلا يمكن فى المرحلة قبل المنطقية فصل الفن بوضوح عن الطبيعة كما رأينا ذلك من قبل ، فحجر طبعى يحتمل أن يؤدى الغاية المرجوة من العمل الفنى كما يؤدىها حجر منحوت ، وصورة حيوان ما حقيقة كالحوان نفسه ، وتصميم بذاته يمكن أن يصور أشياء

مختلفة اختلافاً كلياً . ولكن الآن وقد دخل العمل الفني في حوزة عملية التفكير المنطقي وفي سياقها أصبح الفن وسيطاً بين دنيا الظواهر الطبيعية وعالم الموجودات الروحية ، فصار إما رمزاً يعبر عن حالة عقلية أو انفعالية ، أو صورة لشيء طبعي ، أو تقليداً له ، وهو في كلتا الحالتين وسيلة لنقل المعلومات والأخبار ، وسيلة من وسائل الاتصال ؛ ولا تزال الصورة باقية في بعض البلاد الطريقة الفريدة للاتصال الكتابي ، أى في المراسلات ، ولا تزال الكتابة في الصين مثلاً تستعمل ضمن أصولها عنصراً هو صور المراثيات ويسمى بالبيكتوجرام (Pictogram) .

منذ أن وجدت فكرة انقسام الوجود إلى قسمين أحدهما مرئي والآخر خفي ، أصبح من الواضح أن أية محاولة تجعل الخفي مرئياً ظاهراً ستكون محاولة ذات فائدة وأهمية بالغتين ، وفعلاً تصبح امتيازاً خطيراً يتطلب تفكيراً عميقاً بدرجة تستلزم أن تسيطر على ممارسته الجماعة المسئولة عن الاحتفاظ بتماسك الوحدة الاجتماعية ، ومادام هذا التماسك يعتمد دائماً على عوامل روحية فلا بد من الاتجاه نحو إخضاع الفن لسيطرة النظام الديني السائد وتحقيق صوابه ، إذ لا يمكن أن تدوم حتى وحدة مجتمع حديث قائمة على الاقتصاد والمنطق الصرف مثل مجتمع اتحاد الجمهوريات السوفيتية الاشتراكية (U. S. S. R.) من غير اعتماد على فلسفة الشيوعية ، ومشكلتنا على وجه التحديد هي تقرير أثر هذه السيطرة الدينية على الفن بصفته نشاطاً قائماً بذاته ، ونحن نقول بوجود الدافع الجمالي - وعندنا دلائل كاف على هذا القول - ونبحث كيف سار ذلك الدافع خاضعاً لفرد الدين .

أنماط الدين المتمدن

يجب أن نميز أولاً بين هذه الأنماط الأربعة من الأديان الراقية التي

أشرت إليها سابقا ، وفي هذا السبيل فرق « دافيد هيوم » تفريفا كبيرا بين الخرافة والحمية أو التعصب الديني ، ولعل هذا الفرق الذي أشار إليه « هيوم » لا يقوم على أساس ممكن من العلم ، لأنه يقول « إن الضعف والخوف ، وانقباض النفس كلها . مجتمعة مع الجهل هي المنابع الحقيقية للخرافة ، وأن الأمل والكبرياء والزعيم والخيال الخصب كلها مضافة إلى الجهل هي المصادر الحقيقية للحمية والتعصب . ومن ثم ترى أن هيوم ينحو ناحية تعليمية وموضوعية خالصة ، فيحكم على الأديان بمظاهرها الخارجية ، غير أن الفارق الحقيقي في نظرنا الذي ينتهي بنا فعلا إلى ملاحظته « هيوم » من فرق بين الخرافة والتعصب الديني يقوم على أساس نفسي ، وهو عبارة عن الفرق بين الاتجاه الظاهري المنبسط والاتجاه الباطني المنطوي ، أو بين طاقة روحية موجهة إلى الخارج ، إلى الطقوس والاحتفالات وإلى كل الرموز الموضوعية لعالم غير مرئي ، وطاقة روحية موجهة إلى الداخل ، نحو التأمل والتفكير العميق واختبار النفس واتصال شخصي مباشر بنفس هذا العالم غير المرئي ، والآن مع أن هذا الفرق صحيح أصلا في نطاق علم النفس الفردي فإن سيادة أحد هذين الاتجاهين عرضة لأن تحددها عوامل مناخية أو عنصرية ، والفارق بحق يصير صحيحا بالنسبة للأديان في شكلها الجماعي فقط ، وفي وسعنا القول بأن هذين الاتجاهين النفسيين يعلمان كل أنواع الأديان المعروفة للعالم المتمدن ، ولكن ربما يكون هذا تعميما بغير قيمة كبيرة ، لأن هذين الاتجاهين النفسيين عالميان ، وبناء عليه قد يبدو تاليا لذلك أننا لابد واجدون أساليب دينية ظاهرية منبسطة وأخرى باطنية منطوية ، وأساليب طقوسية ، وأخرى تأملية في كل بلد وفي كل العصور ، ولكن رغم ظهور هذه الحالة في العالم الحديث ، وعلى الأخص في بلد كالملكة البريطانية ،

حيث أصبح التسامح قاعدة منذ قرون ، فإننا نجد الأديان خلال أطول حقبه من التاريخ مقسمة تقسيميا واضحا إلى مجموعات متميزة بل متعادلة ، والدوائر المهمة بالدراسات النفسية تتجاهل في حسابها بالفعل عامل الزمن ، أى تتجاهل التطور التدريجى للدين ، واختلاف سرعة هذا التطور في أجزاء العالم المختلفة ، وفي وسعنا وبغاية الوضوح أن نعد هذه العملية - ككل - ميلا إلى النزول على حكم العقل ، والحقائق التاريخية تؤيدنا في هذا ، وفي هذا يقول الأستاذ « هوait هد » :

« يبدى الدين من نفسه - عندما يتاح لسماته الظاهرية الوضوح تعبيراً عن نفسه في تاريخ البشر - أربعة عوامل أو جوانب ، وهى الطقوس ، والانفعالات ، والاعتقادات والتعقل ، أى تبرير الاعتقاد وتعليله ، فتوجد إجراءات منظمة واضحة وهى إجراءات طقوسية ، وتوجد أساليب بيئة للتعبير الانفعالى ؛ وتوجد اعتقادات بادية بدقة ووضوح ، ثم ترتيب هذه الاعتقادات فى نظام ، فيكون كل منها متسقا متماسكا فى نفسه ومع غيره من الاعتقادات ،

ولكن ليست لهذه العوامل الأربعة كلها آثار متساوية الأهمية خلال كل عصور التاريخ ، فقد ظهرت الفكرة الدينية فى الحياة الإنسانية تدريجيا ، وتكاد تكون فى بدايتها بعيدة كل البعد عن الصوالح الإنسانية الأخرى ، وكان نظام ظهور هذه العوامل على أساس عكسى لعظم أهميتها الدينية ، * فظهرت الطقوس أولا ثم الانفعال ، ثم الاعتقاد ، ثم التعقل.

* يقول المؤلف نقلا عن الأستاذ « هويت هد » بأن الدين فى بدايته يكاد يكون بعيداً كل البعد عن الصوالح الإنسانية ، والحق أن ذلك يكون صحيحاً حينما نصدق نظريات « هويت هد » وهى التى نقضها العلماء نقضا يكاد يكون شاملا كما أشار إلى ذلك المؤلف نفسه ، ولا تكون مثل هذه =

بمعنى تبرير الاعتقاد وتعليقه (١)

== العبارة مستساغة إلا إذا وافقنا الاستاذ هويت هدى على أن الإنسان ألقى به إلى الدنيا لا يدري عن كنهها شيئاً فأخذ ينظر إليها ويفسر حوادثها وأقدارها . كما جاء ذلك في الفصلين الأول والثاني من كتابنا حتى يتجنب شروها أو يسيطر عليها ، وحتى إذا وافقناه على ذلك نجد أن هذا التفسير للحوادث أو استعادة بناءها يرجع إلى صالح الإنسان أو إلى أخص صوالحه وهو وجوده الهنىء وبذلك تكون عبارته هذه منقوضة ، وينقضها علاوة ذلك أن الدين كما هو ثابت جاء به أولاسيدنا آدم وثابت أنه كان يعلم عن الدنيا كل شيء لأن الله عليه الأسماء كلها

وأما ترتيب دهوايت هدى ، لهذه المراحل الأربعة من الدين ، فيبدو لي أن مرجع ذلك هو الطريقة الحديثة للبحث عند الأفرنج وهى الاعتماد على مجرد استقراء ما عثروا عليه من آثار مادية بشرية أو غير بشرية دون التفات إلى أى شيء غيرها ولو كان ذلك الشيء رسولا مرسلا أو كتاباً منزلاً ، والشيء الذى يقطع به الإنسان وهو مطمئن أن هؤلاء الباحثين لم يصلوا بالتحديد إلى أول عهود البشرية ثم تعقبوها عهداً عهداً فى جميع أطوارها منذ خلق الله آدم وإلا لحدثوا ناحتقاع آدم وهل كان مؤمناً موحداً أم كافراً ، أو اهتدى إلى التوحيد أول ما اهتدى بتعليم الله له أم اكتشف عقيدته الدينية بعد تجارب طويلة كذلك التى ذكرها الدكتور « دهوايت هدى » من عقلية لا منطقية وقبل المنطقية إلى العقلية المنطقية . ولكن هؤلاء العلماء فى الحق وصلوا إلى عهود كانت الطقوس فيها غالبية وبشكل أجوف ضال ، والطقوس لا تغلب إلا فى أوقات انهيار الدين الصحيح فيفقد أهل ذلك العهد ==

1. - A.W. Whitehead: Religion in the making, Cambridge 1926, pp. 18 - 19

وسنجد على ما أظن أن هذه العوامل الأربعة تتفق إلى حد ما
وأسايب الفن الديني ، فقد كان فن الرجل البدائي الذي لم يكن متميزاً من
حياته الانفعالية والعملية فناً طقوسياً محضاً ، فن احتفالات دينية ، فناً
اشتراكياً ، وكان من الوجهة الفردية لا يشف عن شخصية الفرد ؛ وبهذا
الشكل كان فن أقدم العصور المتمدنة مثل فنون مصر ، ومسوتاميا ، والصين

== اب الدين وجوهره ويبقى في أيديهم منه الرسم والشكل يبالغون فيهما بقدر
بعدهم عن الجوهر ، وغالباً ما تؤول هذه الطقوس إلى نوع من الوثنية
والشرك الصريح . والناظر إلى الإسلام مثلاً وإلى الأديان السماوية الأخرى
مثل المسيحية لا يجد هذا التدرج : طقس وانفعال واعتقاد وتعقل كما يقولون ،
ولما جاء المسيح معلناً توحيد الله ، وجاء الرسول محمد ﷺ معلناً التوحيد
كذلك أي معلنين العقيدة أولاً ثم جاءت باقي التفاصيل بعد ، فالصلاة
وهي طقس لم تفرض في الإسلام إلا في الإسراء ، والصيام لم يفرض
إلا بعد الهجرة والحج لم يفرض إلا في قرب ختام الرسالة وكل هذه
طقوس أتت مؤخراً ولم تأت أولاً .

وكل هذه الطقوس تخضع لأحكام العقيدة ولسلطان العقل خضوعاً كلياً
بل تصدر عنهما فكيف تأتي قبلهما . ويحدث أن تأتي فترات من الزمن كما
قد منا يخبو فيها مصباح العقيدة ويغيب عقل الذات ، وغياب العقل هنا
ليس معناه الجنون ، ولكنه غلبة الهوى واعتلال الشخصية فيتخذ الناس في هذه
الفترات طرقاً بعيدة عن العقل ويؤمنون بالآقايم الثلاثة مثلاً وبال حلول
وبالاتحاد والتجسد . . . وهكذا وهم في ذلك يعتقدون وجود الله . .
ولكن زواتهم الترابية تميل في غيبة عقولهم إلى المجانسة أعني إلى رؤية إله
جسد محسوس كجسد الذات وحصر الله في العدد فتشيع الطقوس وتغلب حتى
يأتي بعدها اعتقاد وتعقل .

ما استطعنا إلى تقديره والحكم عليه سبيلا ؛ والآن يرى علماء الآثار أو يفترضون أن أشياء العصر الحجري الحديث غير النفعية على وجه الدقة ، ولكنها جمالية أصلا ، يرونها فنونا احتفالية ، أى أنها أشياء تستخدم في الطقوس الدينية ، وينطبق نفس القول على أول فن في الشرق ، وهو المنتجات الفنية من البرونز وأحجار الزمرد الجميلة من عصر الهان (Han) بالصين وما قبله من عصور .

إن الطقوس تولد الانفعال ؛ فقد تبين الإنسان أن ما قد فعله على أنه ضرورة تتطلبها عيشة الاستعطاف يمكن تكراره بسرور ولذة من غير حاجة ملحة تدفع إليه ، حتى أصبحت طقوس الصيد وطقوس الخصب ، وطقوس المطر تمارس على أنها أعمال تستحق القيام بها لذاتها ، وبغير غرض مباشر ، لأن النشاط نفسه ، أى نفس القيام بهذا العمل ، ولد انفعالات سارة . ونورد هنا كلام الأستاذ هوايت هد ، للمرة الثانية حيث يقول : بهذه الطريقة يترتب الانفعال على الطقوس ، ومن ثم تكرار الطقوس وتنمق رغبة في الانفعالات المصاحبة لها ، حتى أصبح الإنسان عبقريا متفننا في الطقوس ، وقد كان كشافا عظيما أن عرف الإنسان كيف تثار الانفعالات لذاتها دون ضرورة ما حيوية قاهرة ؛ ولكن الانفعالات تكسب الكائن حساسية ، وهكذا انبعثت النتيجة غير المقصودة ، ترقية حس الكائن الإنسانى ، بطرق متنوعة تختلف عن التى تنتج عن ضرورات الحياة .

« خلق الجنس البشرى مفطوراً على مغامراته الاستطلاعية والحسية . ومن وجهة نظرنا الحالية فى وسعنا القول إن الإنسان خلق مفطوراً على الابتكار الفنى على أنه نشاط مستقل ، ومع أن الفنون ، ولا أقصدها التصوير أو النحت أو العمارة أو ماشابهها من الفنون الشكلية فحسب ،

بل أقصد بها الدراماة والشعر والرقص أيضا ، قد لا تزال ذات ارتباط ضرورى بالدين ، فإنها كانت آئذ أعمالا مستقلة قائمة بذاتها ، وواعية لمستوياتها الجمالية ، تتطور تبعاً لتقاليدها الخاصة .

وكذلك كان الدين واعياً للانفصال عن الفنون ، وبدأ ينظم نفسه فكرياً ، مستقلاً عن الاحتفالات الدينية والأشياء التابعة لها ، وهذه هي مرحلة الاعتقاد ، مرحلة إحكام الأساطير . وإنا نستطيع بتتبعنا لمقالة « الأستاذ هريت هد » أن نقول « يشير الدين في مرحلة الاعتقاد هذه إلى عامل جديد فعال في ارتقاء الإنسان ، لأنه كما أن الطقوس الدينية أثارت الانفعال فيما وراء الاستجابة للضرورات العملية ، كذلك يولد الدين في هذه المرحلة التالية أفكاراً لا علاقة لها بمجرد الصراع مع ضغط البيئة وظروفها ، فإذا ماتم وصول الإنسان إلى طور التفكير تبدأ حينئذ العملية البطيئة ، عملية التدبر ، فالمقارنة ، فالتنسيق ، وتنتهى بالتعقيل الكامل ، .

والآن إن لم تدل هذه المراحل الأربعة في تطور الدين ، وهى الطقوس ، والانفعال ، والاعتقاد ، والتعقيل على ثغرة تزداد اتساعاً بين الدين والفن ، فإنها على الأقل تدل على اتجاه « عدائى » يتزايد أيضاً ، من جانب الدين نحو الفن ، وتفسير ذلك أن الطقوس تستلزم الفن ، فهى تحتاجه لابتكار موضوعاتها الطقوسية ، وأن الانفعال الدينى كذلك لا بد وأن يتجه إلى تشكيل نفسه فى شكل مادى ، فالفن والدين متعاونان حتى الآن ، غير مستقلين عن بعضهما ، ولكن حينما نصل إلى طور رسم الاعتقادات قد يصبح الفن لازماً أو غير لازم له ، وسيثبت على أية حال أنه نافع فى عمل الرموز ، وهى المذكرات المختزلة للاعتقاد ، عظيم القدر بالنسبة للمسائل التعليمية بصفته لغة مصورة للآميين ، ولكن ينشأ ولا بد عند مرحلة التعقيل فى الدين ، عندما يصبح الدين شيئاً تغلب عليه الأفكار الفلسفية

(م - ٦ الفن والمجتمع)

والتأمل الفردى ، إحساس بأن الدين يستطيع الاستغناء عن هذه الصور
المادية كالمنتجات الفنية والحق أنه سيحين آتئذ الوقت الذى تعد فيه
هذه الأشياء منافية للحياة الروحية منافاة صريحة . .

وأظننا إذا ما اقتنعنا بسمو حياة الروح لا بد أن نكون متفقين مع « هيجل » ،
ومنتهين إلى . « أن الفن جزء من الماضى ، هذا مع تحيزنا لاسمى إمكانياته ،
وسىظل هكذا بالنسبة لنا » ، ولقد قرر « هيجل » أن أيام الفن الأغر بى
الجميلة ، وكذلك فترة العصر الذهبى من القرون الوسطى الأخيرة قد
انقضت ، وأن المدنية الفكرية لحياتنا التى نعيشها فى العصر الحاضر تحتم
علينا فيما يتعلق بقوتنا الإرادية ، وحكمنا على الأشياء أن نتمسك بدقة
وشدة بآراء عامة ، وأن ننظم شئوننا خاصة بما ينسجم معها ، حتى تصبح
الأنظمة العامة كالقوانين ، والواجبات ، والحقوق والحكم صحيحة ومشروعة
بصفاتها قواعد تحدد حياتنا وتنظمها ، وتصبح القوة الصادرة عنها ذات
أهمية عظيمة ، بيد أن الميل الفنى وكذلك الابتكار الفنى يتطلبان بصفة
عامة طاقة حيوية ، لا تكون فيها الحقائق والآراء العامة موجودة على أنها
قانون صارم أو قاعدة ، وإنما تكتسب هذه الحقائق فاعليتها بالاتحاد مع
النفس والانفعالات ، وهكذا الأمر بالنسبة للخيال فإن ما هو عام عقلى
لا يدخل فيه إلا مندجاً فى ظاهرة حسية ملبوسة ومتحداً معها ، (١) .
هذه العبارة تبين إلى أى حد كبير كان « هيجل » وحده غالباً دون الفلاسفة
الحديثين مصيباً فى فهمه لطبيعة الفن ، وتبين أيضاً مقدار الضرورة القصوى
التي تستدعى العمل على تقرير استقلال القيم الجمالية وقيامها بذاتها إذا كان
علينا أن نتجنب الاستنتاجات التشاؤمية التي وصل إليها « هيجل » .

1. - The Philosophy of Fine Art , Trans. by F.P.B. Osmaston
London, 1930. Vol. 1

وعلى ذلك مع عدم تسليمنا بالرأى الشائع الذى يقول إن الفن خادم للدين ، بل معتمد عليه فى ذات وجوده ، يجب أن نتهياً لرؤية الدين فى أشكاله التاريخية الأخيرة متعارضا مع الفن تعارضا بينا ، وتلك خلاصة جهدت لنا قبولها دراسة مظاهر خاصة من الفن البدائى (١) .

* يقارن هذا بقول المؤلف فى ص ٣٩ د إن الإنسان خلق مفطوراً على الابتكار الفنى وقوله فى مواضع مختلفة من الكتاب أيضاً بوجود الدافع الجمالى فى الإنسان بادية ذى بدء ، فلو سلمنا بالقول الأول وهو أن الإنسان مفطور بطبيعته على الابتكار الفنى ، وسلمنا كذلك بهذا القول الأخير بأن العداوة تزايد بين الدين والفن كما فى ص ٨١ حتى ليقول إن الدين فى أشكاله التاريخية الأخيرة متعارض مع الفن تعارضا بينا لكان هناك تعارض كبير بين أقوال المؤلف ، ولكان معنى ذلك أن الدين يمسح الفطرة أو يفسخها ويميت جبلة الإنسان أو يعدمها ، وهذا فى حق الأديان المنزلة جميعاً - وفى مقدمتها الإسلام تلك الأديان التى عبر عنها بأنها الدين فى أشكاله التاريخية الأخيرة - قول باطل . فالإسلام والأديان المنزلة جميعها كما أنزلها الله لا بعد ما طرأ على بعضها التحريف - هى الفطرة الحقيقية وهى تحفظ الغرائز من الانحراف ولا تقتلها بل تضبط سيرها ، ولا يقال للدين إذا حزم على الغريزة مسلكاً وحلماً آخر أنه قاومها بل يقال إنه عدلها ، وسنشير بتفصيل إلى الحدود التى وضعها الإسلام للفنون جميعها وهى الشعر والتصوير والنحت والعمارة والرقص فى آخر الكتاب .

١. - Cf. G. G. Coulton, Art and The Reformation, Oxford 1928, p. 22

وجاء فيه : ومع أنه من الحق القول إن الفن والدين قد تطورا معاً منذ ١٠٠٠ م إلى ١٦٠٠ م وما بعد ذلك تطورا متشابهاً ، إلا أن تطور =

وربما كان من الخطأ مع ذلك أن نعتبر عملية التعقيل عملية ذات شكل واحد بأية حال من الأحوال ، فطرق التعقيل كثيرة متنوعة مقدار ما تكثر الأديان وتنوع ، ولكنها جميعها تندرج في ثلاثة أنماط أساسية لكل منها صلاته الخاصة بالفن ، وتختلف هذه الصلات فيما بينها كل الاختلاف ، والحق أن كل طريقة من هذه الطرائق الثلاث للتعقيل فكرة عن نظام الكون ، أو بمعنى آخر عن وجود الله جل جلاله ، تختلف عن غيرها أيضا .

تعقيل الدين

يوجد أولا أسلوب التعقيل الآسيوي الشرقي الذي نشأ عنه « دين بوذا » ، وأسمى هذا الطور من أطوار الدين الطور التعقيلي ، متبعا في ذلك الأستاذ « هوايت هد » ، غير أن البوذية تقوم دعائمها على قدرة تتباين كثيرا مع ما يتضمنه التعقيل عادة ، فإنها باعتمادها على الحواس وابتعادها عن الاعتماد على العقل ، ترفض عن قصد سلوك هذا الطريق من طرق المعرفة جريا وراء فهم حدسي أو غرزي ، ومعنى ذلك أنها تتمسك إلى حد ما بطريقة الفهم البدائية ، « إذ ينبض قلب الرجل الشرقي بنفس الخوف من الدنيا ، ونفس الحاجة للنحرور ، كما قاضت بهما نفس الإنسان في الطور الأول من النشأة مع فارق واحد بينهما ، وهو أن كل هذا الإحساس الموجود في نفس الرجل الشرقي لا يعتبر شيئا تحضيريا لما بعده ، يضمحل قبل نمو المعرفة العقلية كما كانت الحال عند الرجل البدائي ، ولكنه ظاهرة ثابتة ، أرقى من التطور كله ، لا تسبق المعرفة كلها ، ولكن تتجاوزها .

== الدين لم يكن هو المتحكم كل التحكم في تطور الفن ، وليس لدينا من مبرر للتحدث عن الدين باعتباره مجرى سار فيه غدير الفن ، لأن كل منهما تطور حسب العوامل الاجتماعية الشاملة .

وتسمو عليها ، (١) والعالم في نظر هذا الفهم الحدسي (Intuitive comprehension) نظام واحد ، ثابت لا يتغير ، مبهم ، وهو علاوة على ذلك جزء من نظام عالمي واحد ، ينظم نفسه بنفسه ، ولا وجود في هذا المذهب لفكرة « الاثنينية » ، فكرة وجود خالق وآخر مخلوق ، فالله حال في كل الوجود والوجود كله بما فيه الحياة الإنسانية خاضع لعملية الحدوث غير المفهومه .
والأسلوب الثاني من التعقيل هو ذلك التعقيل الذي أوجدهم الدين السامي ، وهو تصور وجود ذات فردية ، شخصية ، بيئية ، وجودها هو الحقيقة الميتافيزيقية الأولى والأخيرة ، مطلقة قديمة غير حادثة عن غيرها ، وهي التي قدرت ونظمت الوجود الحادث الذي نسميه العالم الواقعي ، وهذه لفكرة السامية هي تعقل الآلهة القبلية في الأديان الشعبية الأولى ، وهي تعبر عن المبدأ المتطرف للسامي ، (٢)

والأسلوب الثالث هو فكرة الجوهر الفرد المتطرفة ، والتي نسميها عادة وحدة الوجود « بانسيزم » ، والعالم في نظرهما مظهر واحد من مظاهر الإله الأعظم ، أو ربما هو طور من أطوار النمو لكائن متطور ، ولكنه مع ذلك - كما هو الحال في المذهب السامي - عبارة عن الذات الحقيقية الميتافيزيقية السرمدية . وليس لهذا الأسلوب الثالث بصفته ديناً أهمية بالنسبة لنا تعادل ما للأسلوبين الأولي والسامي من أهمية ، وذلك لأمريتين ، أولهما أنه لم يتسبب في نشأة دين عالمي واضح ، وثانيهما أنه يميل إلى الاندماج في الدين السامي ومشتقاته المختلفة وذلك أمر حقيقي تاريخي ، وينبغي أن ندخل المسيحية ضمن هذه المشتقات ، ولكن الأسلوبين السامي

1 - W. Worringer, Form in Gothic (Eng. trans. London 1927)

(٢) هويت هـ - نفس المرجع السابق ص ٦٨

والآسيوى الشرقى يعارض كل منهما الآخر معارضة مباشرة ، ولكن
منهما على تطور الفن آثار مختلفة غاية الاختلاف

البوذية

إن البوذية وهى التى ترى الطبيعة حية ، تبحث فيها الحياة قوة حالة فيها
قوة هى النظام الواحد الذى تخضع له الدنيا كلها ، لا بد وأن تؤثر على
أسس الفن عامة طالما كان الفن تمثيلاً للواقع ، أو تمثيلاً لما فوق الواقع
خلاف المظاهر الطبيعية ، وأهم صفة فى البوذية تلفت الأنظار هى الاستسلام ،
وهو خضوع الفرد لروح العالم ، لهذه الروح التى تشككه كله ،
للقضاء والقدر ، ويشارك الفنان إخوانه ذلك الخضوع ، وغايته الوحيدة ،
هى الائتلاف مع تلك الروح العالمية ، وهذه الغاية نتائج شتى
تشعبت عنها ، فهى تقود إلى تفضيل تصوير المناظر الطبيعية على تصوير
الأشخاص ، وفى هذا يقول مصور صينى يحدث : « نحن نرى الرأى القائل
بأن القدرة الإنسانية على الفعل والسلوك المقدرين تؤدي إلى كل أنواع
التصرفات الشريرة ، وأن الجسم الإنسانى يفسد من أثر الأفكار الملتوية
التي تسرده ، ولهذا السبب نحن لانهم برسمه » (١) ، أما الطبيعة فهى أكثر
رفعة وسمواً من الإنسانية ، وأقرب منها إلى الجوهر الثابت العالمى ، ولكن
ما يراه الفنان من الطبيعة التى يدركها هو مظهر الأشياء الخارجى الخادع ،
وهو لذلك لا يحاول تقليد ذلك المظهر بحذافيره ، ولكنه ينجح إلى التعبير
عن الروح ، ويتضمن ذلك نوعاً معيناً من التجريد ، هو رسم الشيء رسماً
اصطلاحياً معبراً غاية فى الصفاء والنقاء ، بينه وبين الصفات المماثلة له
التي رأيناها فى الفن البدائى تشابه طفيف .

ليس من خطى الجمالية تتبع أثر دين كالبودية في أشكال الفن الشرقى وتراكيبه ، فإننى معنى فقط بالمنافع التى استخدم المجتمع الفن من أجلها ، والبودية مجرد مثل واحد للانتفاع بالفن انتفاعا دينيا ، ولكننا نجد للنفوذ البوذى على الفن الصينى سمة غريبة ، لها علاقة عامة بمسألتنا ، فقد أدخلت البوذية فى الصين فيما بين القرنين الرابع والسادس الميلاديين ، غير أن بعضاً من أبرز الصفات الأساسية فى الفن الصينى كانت موجودة قبل مجئ البوذية إلى الصين بمدة طويلة ، فإذا ما استمر هذا الفن يعبر عن الدين الجديد ، «البوذية» ، فإنما مرجع ذلك إلى أن هذا الدين قد كيف ولوئهم بينه وبين طريقة للحياة سائدة وقتئذ ، والحق أن البوذية الصينية دين يختلف فى نواح كثيرة عن البوذية الهندية ، حتى أن لها إسماء مختلفة عنها ، وهو «أميديزم» ، وكما تختلف الأديان تختلف كذلك مظاهرها فى الفن ، حتى فى فن الكتابة «الأدب» ، وقد قارن «رينيه جروسبييه» وهو حجة فرنسى مشهور فى الفن الشرقى ، بين الشعر البوذى فى الهند ومثيله فى الصين مقارنة بمتعة فقال : « ما علينا إلا أن نقارن قطعة شعر بوذى هندى بشعر الأدباء البوذيين من عصر تانج (Tang) فنجد ولاشك فى قصائد الشعر الهندى شعراً مرحاً غنياً بكل دقيق من الأحاسيس ، مليئاً باللذات الحسية ، ولكنه فى هذا المجال أو ذاك يستجيب إلى نوع من الإحساس التصويرى ، مما يجعل الهند تظهر لنا بصفة عامة كأنها يونان أخرى أكثر اتساعاً ، وهذا من ناحية ، . . . ومن ناحية أخرى نجد بين الشعر الصينى شعراً يعد سجلاً للأفكار الدقيقة ، يبدو عليه الابتعاد لا عن الاسترسال لحسب ، بل حتى عن المسادية البائنة الظهور . فهو شعر خلجات النفس وأفكارها ، سجلها بقوة يمكن بإيجاز غالباً ، وأشار إليها بدقة قبل أن تنهش ، وتنطمس ، وهو شعر يبدو عليه أنه على الدوام صاعد فى مسلكه السامى من بدايته

فى الواقع المحسوس صوب غايته فى العالم المبهم غير المادى ، بدلاً من أن يبحث عن التعبير المادى المحسوس بطريق النزول من وحيه الميتافيزيقى غير الدنيوى إلى عالم الصور المادى كما حدث فى الهند . ويستطرد مسيو « جروسيه » ، فيشير بأنه من الجائز اعتبار هذا الاتجاه العقلى البادى فى الشعر الصينى عاملاً من العوامل الثابتة فى التفكير الصينى ، ويقول « إنا وجدنا فى أصول التفكير الصينى ذاتها ، وعلى سبيل المثال ، فى برنزيات عصر شو (Chou) مذهباً فنياً نظامه حلولى قاهر ، يقوم على شعور بالغموض المنتشر خلال الأشياء ، والقوى السكونية المستترة ، إن هذه الحقيقة ذات أهمية بالغة لمسألتنا ، لأنها تدل على أن وراء الفن و وراء الدين أيضاً عناصر كنهها أكثر رسوخاً وقدماً ، تحدد نظام الدين وتكوينه ، ولا يقل أثرها فى ذلك عن أثرها فى تحديد أشكال الفن وتراكيبه كذلك . ومن الصعب أن نقول ما هى هذه العناصر ، وعلى عكس ذلك يبدو تعليلها التعليل البين سهلاً للغاية ، لأن ذلك التعليل فى نهاية الأمر تعليل مناخى مضافة إليه العوامل الاقتصادية ، وهى تعتمد بدورها على المناخ أيضاً ، فالمناخ من وراء أى عصر هام يحدد الموطن والبنية « أى نمو الجسم ، والحياة الاقتصادية ، ثم يحدد أخيراً روح الشعب (١) ، أو آدابه ، وما دامت هذه العوامل المادية باقية ثابتة فى بلد ما فإن أى نوع من التفكير الدينى ، أو من الأساليب الفنية - ينقل إليها يكتيف ويعدل حتى يوافق الاتجاه الروحى الأساسى ويناسبه ، واسنا فى حاجة للاعتماد على هذا المثال الوحيد عن البوذية فى الصين لإثبات ذلك

(١) رغبة فى زيادة معرفة أثر العوامل المناخية على النشأة الإنسانية يراجع كتاب العنصر والجنس والبيئة : وهو دراسة لأثر النقص المعدنى فى التطور الإنسانى لمؤلفه (J. D. de la H. Mach.) لندن سنة ١٩٣٦

هولكننا في حاجة فقط إلى تتبع التغيرات التي خضعت لها المسيحية أثناء انتشارها من مركزها السامي لذلك الإثبات، إذ ليست الكنيسة الأغريقية في الشرق، والكنيسة الرومانية في الغرب، والكنيسة البروتستانتية في الشمال جميعها ديناً واحداً تعترف بإنجيل المسيح عليه السلام، بقدر ما هي ثلاثة أديان أصلها واحد، ونموها مختلف كل الاختلاف، وقد حددت كل نمو منها المكونات الأساسية للمناخ والوطن *

وعلى ذلك فإن علاقة الدين بمسألتنا مجرد علاقة عارضة، فالدين غير ضروري للفن، والفن غير ضروري للدين، والدافع الجمالي فطري في الإنسان، أما السؤال الوحيد فهو إلى أي حد يهذب الدين هذا الدافع الجمالي أو يمنع من الظهور...

الدين السامي

وكما ثبت عن يقين استخدام البوذية للفن، بأن جملة مطية مثالية للاتصال بالقدرة الإلهية في الأشياء، فقد أثبت بكل تأكيد مجافاة الأسلوب

* يرى المؤلف أن المكونات الأساسية للمناخ تحدث اختلافاً بيننا في شكل الدين الواحد في أماكن مختلفة من العالم، وقد يكون اختلافاً جوهرياً كما أشار إلى الاختلاف الذي أصاب المسيحية في الشمال، والحق أن هذا مرجعه عناصر أخرى في الإنسان وفي طبيعة الدين الموجود أكثر من أن يكون مرجعه المناخ، ولذلك نلاحظ أن هناك أديان أرسل الله بها رسلاً إلى بعض الناس خاصة ولتعالج مشاكل لهم خاصة بعد التوحيد، وهناك أديان أخرى مثل الإسلام عامة وللناس كافة، ولذلك تجد الإسلام في كل أشكاله في كل بلاد الإسلام هو لا يتغير في جوهره ولا في شكل عباداته، ولو جاز غير ذلك لاستحال أن ديناً واحداً يصلح للبشرية جميعاً، وهذا أول باطل.

الثاني التاريخي من الأديان للفن ، وهو الدين السامي ، وما لاشك فيه أن اتجاهه هذا مرتبط بتشخيصه المعبود تشخيصاً متأسلاً ، فإذا ما ارتبطت فكرة المعبود بفكرة أنه ذات فرد لا بد وأن ينتج عن هذا الربط مشكلات تتعاق بالتشبيه الإنساني * لهذا المعبود (Anthropomorphic Complication) فيصبح المعبود إنساناً في كل شيء ، ويصبح من العسير ألا تنسب إليه بعض رذائل النوع الإنساني ، كما تنسب إليه فضائله ، وسيكون هذا الإله بادي ذي بدء رباً غيوراً ، لا يرضى بأى مناظر ، ولا بأى شكل من أشكال انقسام الإخلاص له ، ولذلك سوف لا يكون سبباً لله وكفرابه فحسب أن يحاول فرد تمثيله وتصويره بشكل مادي ، بل ستكون وثنية عبادة أى نوع من الصور أو احترامها ، وبهذا نفهم ظاهرة دين عالمي عظيم لا يصاحبه أبداً فن شكلي يرتبط به ، وعند ما يتفرع بمرور الزمن أى دين عن إسرائيل * نجد أنه يحمل ذلك المبدأ معه ضمن كثير من الاعتقادات الأخرى ،

(*) التشبيه الإنساني (Anthropomorphism) مذهب معناه أن تنسب إلى المعبود بنوع خاص صفات الإنسان سواء أكانت صفات جسمية أو معنوية أو روحية . ورغبة في التوسع أرجع إلى دائرة المعارف البريطانية الطبعة الأخيرة المجلد الأول .

* أما قول المؤلف « نفهم ظاهرة دين عالمي لا يصاحبه أبداً فن شكلي يرتبط به » ، ويقصد بذلك الإسلام فهذا أمر مستحيل ، وقول « مردود إذا كان المؤلف يقصد بالفنون الشكلية تلك الفنون التي عرفها في مقدمة كتابه » ، فقد ثبت في الإسلام بالنص الصريح أن حب الجمال من الفطرة السليمة ، وقد قال تعالى (والخيول والبغال والحمير لتركبوها وزينة) وقال (ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون) وقال (وهو الذي سخر لكم البحر لتأكلوا منه لحماً طرياً وتستخرجوا منه حلية تلبسونها) وهذا فيه إشارة لاشغال

مانعا عمل الصور ، وهذا الدين هو دين محمد ﷺ ، الإسلام ، ، ومع أن بعض الطوائف الإسلامية في فارس والهند أباحت بصفة عامة تصوير الأشخاص ، تصويرا ذا بعدين ، فإن تحريم التصوير كان أمرا عالميا ، ومؤثرا على العالم الإسلامي أجمع . ولا يدل ذلك طبعاً على التحقير

== المعادن والحلي والرسم ، وهى فن جميل شكلى من فنون الزينة وقال رسول الله ﷺ فى رواية لابن مسعود (لا يدخل الجنة من كان فى قلبه مثقال ذرة من كبر ، فقال رجل إن الرجل يحب أن يكون ثوبه حسنا ونعله حسنا ، قال الرسول ﷺ « إن الله جميل يحب الجمال ، وهذه إشارة إلى فنون جميلة فى اللباس مثل الثوب الجميل والحذاء الجميل وفى كتب الحديث غير هذا كثير تثبت أن الإنسان يحب الجمال بفطرته ، وأنه بذلك متخلق بصفة من صفات الحق تبارك وتعالى التى لم يختص بها ، وكل ذلك مع قول المؤلف فى ص ٩٢ يتضح أن الإسلام ارتبطت به فنون شكلية وأن ذلك الكلام زلقه أما قوله بتفرع الإسلام عن إسرائيل فلا ندرى له وجهها صحيحاً فإن النبى ﷺ ليس من نسل إسرائيل « يعقوب ، عليه السلام بل نسل إسماعيل عليه السلام ، وكذلك لم يأخذ النبى ﷺ من التوراة ولا من يعلمون التوراة ، قال تعالى (ولقد نعلم أنهم يقولون إنما يعلمه بشر ، لسان الذى يلحدون إليه أعجمى وهذا لسان عربى مبين) النحل ١٠٣ ، ولكن الدين واحد من عند الله واختص القرآن بزيادة وعمومية وهذا ورد فى قوله تعالى (وأنزلنا إليك الكتاب) يعنى القرآن (بالحق مصدقا لما بين يديه من الكتاب) يعنى التوراة والإنجيل وغيرها . (ومهيئنا عليه) المائدة ٩٥ وقال (وقفينا على آثارهم بعيسى بن مريم مصدقا لما بين يديه من التوراة وآتيناه الإنجيل فيه هدى ونور ومصدقا لما بين يديه من التوراة وهدى وموعظة للمتقين) المائدة ٤٦

عن شأن الدافع الجمالى أو تسفييه كل السفه ، فقد كان هذا الدافع حراً
الانسباب ، مترعراً لغير حد فى العمارة بصفة خاصة ، وفى الصناعات
اليدوية بصفة عامة ، حيث كان السبيل مناسباً لظهور أسلوب من الفن
مجرد ، وهذا ولا شك هو المجال الكبير الذى ترعرع فيه الفن الإسلامى ،
والحق أن الاهتمام الأكبر للفن الإسلامى محدود فيما يأتى ، إن الدافع
الجمالى وقد حبسه المسلمون على الوجهة الإنسانية يصر رغم هذا على النفاذ ،
فيتخذ منفذه هذا طابع فن زخرفى خال من الأشخاص ، لا مثيل له فى أى
بقعة فى العالم ، وذلك لأن الفن كجرمة الاغتياى لا بد وأن تنفضح
مهما اختبأت .

الدين الأغريقى

إذا ما أشرت الآن باختصار إلى الدين الأغريقى وصلاته بالفن وضحت
أمامنا السبيل لبحث الفن المسيحى بحثاً أغزر . ويبدو أن الدين والفن قد
أتيحت لهما حالة من التوازن التام فى العصر الهلينى ٥ ، ولذلك السبب
هذه يرى البعض أن الواجب كان يقضى علينا أن نعى بذلك العصر عناية
بالغة ، ولكن الحقيقة أن الاتجاه الدينى عند الأغريق لا يتفق كل الاتفاق
مع فروضنا المشار إليها فى هذا البحث ، أو الأصح أن الدين الأغريقى
فى أكمل شكل من أشكال تطوره الأغريقية الصميمة سار بعملية التعقيل
شوطاً بعيداً حتى أصبح الدين فلسفة ولم يعد حينئذ وجود للمشكلة الخاصة
نالتى نحن بصدد ها .

(٥) العصر الهلينى يبدأ من تاريخ الأولمبياد الأول عام ٧٧٦ - ٧٧٥

قبل الميلاد وينتهى بتاريخ سقوط الإسكندر عام ٣٢٣ قبل الميلاد .

ولأنقل للتأريء جملاً متفرقة من ملخص كتبه د لويس ديكنسون «
عن الدين عند الأغريق فيقول :

« كان الأغريق متآلفين مع هذه الدنيا ، وذلك بفضل طريقة فهمهم ،
هذه الطريقة القائمة على الرضى وعدم التأمل . وغطى دينهم على كل من
حقائق الطبيعة وحقائق المجتمع وغيرها مفسراً ما قد يكون بغير تلك
الطريقة غامضاً تفسيراً يعرفونه عن نشاط يتمكنون من فهمه لكونه عملاً
من الأعمال التى كانوا يمارسونها أنفسهم دائماً ، فاستطاعوا وقد تزودوا
على هذه الطريقة بفهم عام يفسرون به العالم أن يدعوا البحث فى أصله
ونهايته جانباً ، ويهبوا أنفسهم أحراراً خالصين لمن الحياة لا يعترض
طريقهم شك أو ارتياب فى كنهها .

... « وقد كانوا غافلين عن الصلة الروحية بالله ، غافلين عن المعصية
باعتبارها لزوراراً عن القوة القدسية ، غافلين عن الندم والتوبة بصفتهما
وسيلة لتعويض السم والنفسى المفقود ، وكان الضمير وتأنيبه ، وكانت مخاوف
النفس ، وآمالها ، وزهوها ، وقنوطها ، تلك التى كانت أول ما يشغل المدقق
فى أمور الدين ظواهر غير معروفة للرجل الأغريق القديم . وعاش
الأغريق وعمل دون أن تقلقه محاسبته نفسه محاسبة ارتياب أو شك ، وكانت
وظيفة دينه هى تهدئة الضمير بالطقوس لا إحياءه بالتحذير والملامة . (١)
لقد عرف الأستاذ « هوايت هد » الدين بأنه « ما يعالج به الفرد
وحدته الخاصة » ، وإمكن الرجل الأغريق لم يحس بالوحدة ، بل كان
أليفاً بالدنيا ، وكما قال « ورنجر » ينقطع بظهور الرجل الكلاسيكى وجود
الثنائية المطلقة ، ثنائية الإنسان والعالم الخارجى عنه ، وينقطع نتيجة لذلك .

1. - The Greek View of Life (London, 17th. edn. 1932).
pp. 65-6

أيضا السمو المطلق بالفن والدين ، وتنزع عن المعبود صفة اللادنيوية ،
والأخروية ، فيصبح دنيويا ، وينهمك في النشاط الدنيوى ، ولا يصبح
الرب بالنسبة للإنسان الكلاسيكى موجوداً على أنه عالم خارجى عنه ،
ولا هو بالنسبة له فكرة سامية رفيعة ، ولكنه معبود موجود فى الدنيا ،
ومندرج فيها (١) ، وهكذا نضجت عملية التفكير نضوجاً كبيراً بدرجة
لم يبق الدين معها ظهير الفن ، وإنما أصبح ظهير العلم أو الفلسفة ،
أو الإنسانية ، ليس إلا ؛ ولهذا فإن الفن الأغريقى على حالته هذه يمت
بحق إلى مرحلة متأخرة من بحثنا هذا .

المسيحية

وهانحن أولاء نصل أخيراً إلى المسيحية وهو دين يصعب علينا للغاية
أن نخضعه لحكم عام ، دين سامى الأصل ؛ ولذلك فهمى على استعداد تام
حتى من أول نشأتها لاحتضان فكرة الحلول ، وكذلك لها فى بعض وجوها
ميو لا إلى وحدة الوجود ، وقد عدلت ، كما أشرت سابقاً ، بما يتفق ومحيطها
المادى ، ولكن صلتها بالفن كانت عاملاً فعالاً فى تمزيقها مرتين خلال
تاريخها ؛ مرة بنوع مخصوص فى قضية محاربة الصور ، وأخرى أبان عصر
التجديد ، وقد كانت هذه الحركة الثانية أقل وضوحاً من سابقتها ، وكان
للشقاق الدينى الناشئ عن هذه الصلة بالفن إبان هاتين الازمتين أسس
أقليمية ، بل مناخية ، وهى تثبت للمرة الثانية عجز القواعد الثابتة عن
تخطى الحواجز الطبيعية .

ومنذ بداية المسيحية وهناك نوعان من التقاليد متعلقان بمذهبين فى
مقادة الفن ، وهما المذهب الرومانى والمذهب السريانى

وليس هناك من شك في أن المسيحية الرومانية سارت وفق التقاليد السامية بادية الأمر ، وتجنبت أى تصوير للأشخاص المقدسة ، وقد عبر مطران الإسكندرية عن هذا الرأى الصارم فى القرن الثانى بقوله : « ولقد منعنا بكل صراحة من مزاوله الفن الخادع ، لأن النبى قال : « يجب أن لا تعملوا صورة لآى شىء موجود فى السماء ، أو فى الأرض تحتنا » ، ولكن تعدت المسيحية الرومانية ذلك القانون الجامد إلى الحد الذى يسمح بفن رمزى ، واستخدمت فى القرنين الأولين صوراً توضيحية للحمامة ، والسمكة ، والسفينة ، والهلل ، والقيثارة ، والصيد ، والراعى . أما فيما يتعلق بباقي الزخارف فقد اتخذ المسيحيون الأول أفكاراً فنية عن الفن الوثنى ، بمعنى الفن الهلنى المضمحل ، وهى آلهة الحب متوجة بالزهر ، والطيور ، وأشجار العنب ، والزهور ، وكل أنواع الزخارف ذات الأفكار الزخرفية النقية ، وتلك هى فن المقابر الشائع . ومع أن هؤلاء الفنانين الذين قاموا بزخرفة المقابر الرومانية اشتهروا باستقدامهم من الشرق ، فإن الفن المسيحى المبكر فى آسيا الصغرى وسوريا يبدو أكثر من فن المقابر الرومانية أصالة وأقرب منه للواقع ، ونستطيع لإثبات أن علم التصوير فى المسيحية (وهو الطريقة التقليدية) لرسم المسيح عليه السلام والحواريين ، شرقى الأصل ، غير أن هذه مواضع كبيرة شاقة لاتعطينا فى حقيقة الأمر ، أما الأمر الثابت فهو أن الكنيسة فى روما عادت سياستها بالتدرج ، وأصبح رسم المسيح والرسل والقديسين فى القرن الخامس مباحاً ، ولكن ظلت بعض الفرق المذهبية ، وبخاصة النساطرة غير مقتنعة بهذا التغيير ، ثم بعثت التقاليد السامية بظهور الإسلام حياة جديدة لم تكن من غير أصداء قوية على المسيحية ، ولم يكن هناك شك عندما وصلت قضية محاربة الصور « صور القديسين وغيرهم » إلى أوجها أخيراً

أخيراً في القرن الثامن أن محاربي الصور استمدوا كثيراً من مذهبهم هذه من البدع الشرقية مثل المذهب القائل بأن للمسيح طبيعة واحدة (Monophysitism) (١) .

قضية محاربة الصور المقدسة

لا نستطيع أن نتابع سير تلك القضية بالتفصيل ، ولكن لبعض سماتها العامة أهميتها كبيرة . فإن ما حدث حقاً خلال هذه القرون الأولى في نشأة الدين المسيحي لم يكن إلا تكراراً لتطور حدث قبل ذلك في تاريخ العالم ، وبخاصة في مصر . نشأت عن الفن في ذلك الحين فكرة رسمية جامدة تحب أن تجعله عميق المعنى رمزياً على الخصوص ، هذا في ناحية ، وفي ناحية أخرى نشأت فكرة ثانية تنظر إليه نظرة خشنة عامية واقعية ، فتراه فنا الغرض منه تعليم الناس واستمتاعهم به استمتاعاً خرافياً ، ولم يكن في إبان هذه الأزمات المسيحية الخاصة خصومة واضحة بين رجال الكهنوت والشعب لأن الكهنوت كان مدعماً بكل قوة الأباطرة الشرقيين وسلطتهم ، هذا من ناحية ، وكانت الأديرة من ناحية أخرى على اتصال وثيق بعامة الشعب .

وما من شك أن قضية محاربة الصور المقدسة لم تكن نتيجة البحث اللاهوتي المجرد لا غير ، فقد قال دكتور «مارتن» في الكتاب الذي أشرت إليه الآن ، إنها لغز تاريخي دقيق «لتبين أغراض ودوافع الإمبراطور «ليو» الذي بدأ الإصلاح ، ويبدو من المسلم به أن دوافع الإمبراطور «ليو» كانت دينية بعض الشيء ، فإن البيئة الآسيوية التي عاش فيها طويلاً كانت

(١) كانت معركة تكسير الصور حركة آسيوية عاونها أباطرة أسيويون ،

وجيش أسيوي أيضاً ، أنظر كتاب : A History of the Iconoclastic Controversy, London, 1930 P. 340, by Edward James Martin

مغمورة بأفكار تعارض عمل الصبر المقدسة . وكذلك ورطت كل تقاليد
الاباطرة المسيحيين الاباطرة أنفسهم في البحث الديني واللاهوت ،
وكانت علاقة الكنيسة بالدولة في القسطنطينية تحمل هذا الطابع لدرجة
أن كان الامبراطور في ديوانه موظفا كنسيا . . . ولا يمكن في نفس
الوقت أن يكون الدافع للامبراطور دليو ، دافعا دينياً خالصاً . . .
إذا كان يهدف أيضاً إلى غرض سياسي واجتماعي . . .

ويبدو أن مثاليته السياسية كانت ترمى إلى مجرد الانتفاع برأيه الديني
في تدعيم خطته العامة لتطهير المستوى الروحي المنحط للمجتمع والسمو به ،
ولم تكن الخطة التحضيرية التي رسمها دليو ، لذلك الإصلاح هي التي شكلت
حركة تكسير الصور وفلسفتها الدينية ، وإنما شكلتها ردود الأفعال التي
لاقتها هذه الخطة ، وأصبحت الصور موضع ريبة على اعتبار أنها جزء من
تحول عام إلى الإباحية الثقافية أو البلشفة الثقافية ، مثلها في ذلك كمثل
الفن الحديث أصبح الآن موضع ريبة كما نرى ، ولكنها كانت إباحية من
وجهة نظر حزب واحد هو الحزب الامبراطوري في تلك الحالة ، ومع ذلك
فعندما وصلت الحركة إلى « الغاية » ، اكتشف الاباطرة أن الصور
لم تمثل اضمحلال نظام ديني معروف بقدر ما كشفت عن الروح القوية
البازغة لدين جديد ، وهو المسيحية الشعبية التي كان ولا بد أن تسود العالم
الغربي كله أخيراً . ومن المؤكد أن وجهه نظر معارضي الصور ميسورة

* يميز الكاتب في كلامه بين التقليد بين الفنيين المتعارضين في الشرق ،
الأول التقليد المستمد من القسطنطينية المصبوغ بالروح الاغريقية والثاني
التقليد المسيحي الشرقي الذي كان يتميز بتعبيرية خاصة ، وكان متصلاً
اتصالاً وثيقاً بالمصادر الشعبية ، وأهم مناطق وجوده هي المقاطعات ، ثم
يستطرد الكاتب ليبين كيف انتشر هذا التقليد الثاني في أوروبا عن طريق
« بنزاه » في بداية القرن التاسع عشر وكان له أثر كبير على تطور التصوير الإبطالي كله .

الفهم كل اليسر ، ففيما عدا ما حوت التوراة « العهد القديم » من نهى عن عبادة الأوثان كانت كل تعاليم المسيحية مشبعة بالكرهية السامية للصور والأوثان ، ومع أن محاربة الوثنية المرذولة لم تكن بدون مبرر ما ، فقد اتخذت معارضة الصور طابعا كله أكثر احتيالا ومساسا باللاهوت فقد عُد المعارضون الصور أشياء « تباعد بروح الإنسان عن عبادة الله العبادة السامية ، وتهديه إلى العبادة المادية المرذولة للمخلوق » بالمعنى الذى هرب عنه الدكتور مارتن بقوله : « أنهم اعتقدوا أن الوثنية اتجاء عقلى يقود العابد إلى استبدال الشيء المخلوق بخالقه ، ولكن بالطبع سرعان ما اختفت عن الأنظار هذه النظرة الرفيعة في الكشف الدموى المر الذى تسبب عنها . أما الدفاع عن الصور - وكما قدمه القديس « يوحنا » فى دمشق مثلاً - فدفاع منطقي محكم ، إذ دافع عن الصورة على أنها رمز ، وعلى أنها وسيلة من وسائل التعليم ، متغاضياً فى دفاعه عن الوجوه الدينية الصرفة للصورة ، وهذا دفاع معتدل ، ولسكن حينما اجتمع مجلس نسيا عام ٧٨٧ م ليضع حداً فاصلاً للموضوع ، كانت الصياغة الفعلية للعقيدة الحقيقية شاملة لحرية الرأى بشكل يفوق العادة وهى :-

« .. ونحن متبعون النهج الملكى والتقاليد الربانية للكنيسة الكاثوليكية .. تبين بكل وضوح وبكل دقة أن الصور المقدسة المحترمة التى تعمل بطريق التصوير أو أشغال الفسيفساء أو المواد الأخرى اللائقة ، مثلها كمثل شخص الصليب الغالى واهب الحياة ، يجب عرضها فى كنائس الرب المقدسة ، وعلى الأواني المقدسة أيضاً ، وعلى ملابس القسس والرهبان ، وعلى الستائر والأكسية ، وفى الصور ، سواء فى المنازل أو على جوانب الطريق ونعنى بها رسم ربنا العظيم ومنقذنا المسيح عيسى عليه السلام ، ورسم سيدتنا الطاهرة العذراء ، والملائكة الأطهار ، وجميع القديسين والصالحين

لأنه كلما دأب الناس على رؤيتهم في صورة فنية رائعة كانوا أكثر استعداداً للتذكر أسلافهم هؤلاء ، والحنين إليهم ، ويجب أن تزجى إلى هذه الصور التحية اللائقة ، ويقدم لها أسمى احترام لا أن تعبد العبادة الأصلية ، عبادة الله ، وهى الخاصة به فقط ، ولكن يجوز أن توهب إليها وفقاً للعادة الربانية القديمة الشموع والبخور ، كما توهب للصليب الغالى واهب الحياة ، وكتاب الرسل ، والاصحاحات ، والأشياء المقدسة الأخرى ، لأن التكريم الذى تكنه للصورة يسرى منها ويتعداها لمن تمثله ، ولأن من يحترم الصورة يحترم فيها الموضوع الذى تمثله أيضاً ، وبذلك تقوى تعاليم آباءنا الربانيين ، وهى تقاليد الكنيسة الكاثوليكية (١) .

ومع أن هذه الفتوى لاقت قبولا ، وبها تكونت جبهة تنادى بهذا الرأى ، فقد كان من الطبيعى عند تطبيقها أن يذهب كل من الشرق والغرب مذهبه الخاص ، ولذلك يقول دكتور مارتن : ربما لم تكن العودة للصورة ناجحة فى دول الشرق كله ، وكانت المسيحية الأرثوذكسية فقط ترى أن على المسيحية السورية السامية أن تحارب منذ ذلك الحين فصاعداً فى معركة فاشلة فى سبيل منع الصور ، فى حين كانت المسيحية السورية نفسها ترى ذلك استمراراً منها فى إخلاصها لتقاليد مدنيها الأكثر أصالة ، تلك التقاليد القائمة على حقائق جافة أولية إلى حد كبير كما أشرت إلى ذلك سابقاً . لاهتمنا فى هذا المقام النتائج اللاهوتية لهذه القضية ، أما فن الكنيسة فى الشرق وقد أجبرته العقائد الرسمية على أن يسير فى اتجاه مضاد لغرائز الأهلين وفطرتهم فأصبح فناً رسمياً له شكل واحد ، ومن ثم نشأ هناك فى الايقونات الوجه التقليدى غير ذى السمات ، وبرزت فى نفس الوقت ثنائية الفنين الدينى واللادينى التى لاحظناها سابقاً ، ومن ذلك الحين نما

كل من هذين الأسلوبين الفنيين مستقلاً عن الآخر ، فغرست الكنيسة الشرقية خارج نطاق الصور الرسمية التقليدية فنا وثنيا ، وهو مذهب أفكاره الفنية هليئية ومظاهره إسكندرانية ، فظهرت صور أفلاطون ، وأرسطو ، وبلوتارخ ، وسفوكلس مجتمعة مع صور القديسين والحواريين ، وحلق كيوييد ، وسيك حول منظر صلب المسيح ، وكان الفن الشعبي موجرداً جنباً إلى جنب مع هذا الفن الرسمي الحكومي ، تؤيده الأديرة ، راداً لكل صلة تصل بينه وبين الإلحاد ، متعصبا للدين ، واقعياً ، خرافياً صادراً عن التقليد الواقعي للرهبنة السوربانية ، ولا يزال هذا الفن يستهوينا بحريته وقوته الدرامية وما فيه من إنسانية كما استهوى أتوام ذلك العصر (١) .

لقد قلت أن هيئة « نيسيا » الدينية وضعت حداً فاصلاً لقضية محاربة الصور وأنها إلى الأبد ، ولكنها في الحقيقة كادت تظهر للمرة الثانية في القرن التاسع . ولم تنطو في ذلك الحين على أسس جديدة ، وأخفق محاربو التصوير في تحقيق مآربهم إخفاقاتاً تاماً ، ولم تؤكد الحركة تلحق بالعالم الغربي ، ولكن حدثت ثورة في امبراطورية الفرنجة خلال حكم الملك تشارلس الأكبر ، كما قام « كلودويس » في تورينا بثورة في القرن التاسع ، ولكنها جميعها كانت حوادث متفرقة في تطور المسيحية ، ولم تكن لها علاقة بالحركة الكبيرة التالية التي قامت ضد الفن ، والتي حركها المسيحيون ، وهي حركة الإصلاح أو نسميها المذهب البيوريتان بمعنى « التدقيق في أمور الدين » ،

الفن المسيحي في الشمال

لقد حملت المسيحية عنصريها الفنيين الأساسيين حال انتشارها من مهدها

(١) راجع Louis Brehier; L'art Byzantine, Paris 1924,

P.P. 32-62.

فى البحر الأبيض المتوسط متجهة صوب الشمال ، وهذان العنصران هما الطابع الرمزى لشكلها الرسمى ، والطابع الواقعى الذى تميز به شكلها الشعبى ، وبأدىء ذى بدء انتشر العنصر الأول أوسع انتشار ، وغرست التعاليم السورية فى أقصى الشمال من المعمورة ، فى شمال أيريا ، وفى جزر هيريدا بينما اتخذ العنصر الشعبى كثيراً من سمات الفن اللادبنى ، وهى طبيعة الفن الهلبنى المتأخر ورقته . كان ولا بد بالنسبة لهذين العنصرين ، وكذلك للمذاهب الروحية التى يمثلانها عندما وصلا إلى الشمال ، أن يتنازعا مع روح الأقليم وطبيعته كما فعلت البوذية فى الصين ، وقد كانت تلك الطبيعة ، طبيعة الإقليم وروحه ، شيئاً يختلف اختلافاً كثيراً عن طبيعة البلاد التى تطورت عنها المسيحية حتى ذلك الحين ، فقد كان فى ذلك الإقليم ظلام بدل نور فى الإقليم الأول ، وبرد بدل دفء ، وكآبة بدل سرور ، وكان فيه هن محلى ذو طابع بريدى ، وكان هذا الفن الذى نستطيع أن نختار له أنسب الأسماء بتسميته الفن الكلتى ، بعثاً مباشراً لفن العصر الحجري الجديد الذى ذكرناه آنفاً ، كان فيما ينبذ الطبيعة ، ويميل نحو التجريد والحلية الهندسية الخالصة .

وإننا لنعرف قليلاً عن العقيدة الدينية التى كانت فى ذلك العهد ، ولكننا نستطيع أن نقول - على أى دليل موجود - أنها اختلفت اختلافاً طفيفاً فى نوعها عن دين الزجل البدائى ، وقد رأى « ورنجر » ، أنها كانت متعددة جداً عن التخبث ، وعن الخضوع للآلهة ، إذ انغمست فى تعاوين ، ورقيات حليئة بالخوف ، كما انغمست فى خضم من القرابين تهدئة قوى غيبية عنيدة ، وربما تفسر هذه الروح الدينية طابع الاضطراب والرهبة الواضح فى الشمال . لا أميل إلى المبالغة فى أهمية العوامل المناخية ولكن تبقى الحقيقة القائلة : متى نقلت حركة فكرية ، سواء كانت معيشية صرفة ، أو دينية

روحية صرفة ، إلى إقليم مختلف في مناخه وأحواله المادية عن الإقليم الذى نشأت فيه تتغير تغيراً تاماً ، فهى تلائم بين نفسها والأفكار السائدة فى هذا الإقليم الجديد ، تلك الأفكار الناشئة من تأثير طبيعة الأرض والجو ، وهى الروح المميزة للمجتمع ، وهذه العملية يمكن ملاحظتها بوضوح فى أكبر انتشارين دينيين : انتشار البوذية فى الصين ، والمسيحية فى أوربة على وجه الخصوص ، ولقد أدى انحراف المسيحية عن مبادئها فى الشمال إلى انطوائها على نفسها ، فتطورت تدريجياً من دين ظاهرى طقوسى كنسى إلى دين فردى الاعتقاد ، منطو على نفسه ، فى تأمل باطنى ، دائماً ، منقبض متعصب أحساناً . وتلك الحال هى إحدى العمليات التى تستلزم الاستغناء التدريجى عن الاستعانة بالوسائل المادية فى العبادة (١) . ولقد كانت لكل الوسائل المادية المختلفة قيمتها وفائدتها فى تثقيف الشعب المنحدر من البربرية ثقافة نظرية ، وفى تملك الرهبنة من نفسه وذلك أبان عصر المسيحية التبشيرية الزاهر فى الشمال ، ولنقل إنه من القرن العاشر حتى الثالث عشر الميلادى ، وقد كان الجنوب لا يزال يسيطر فى ذلك العصر على الكنيسة سيطرة كبيرة إذ كان مهندسوها المعماريون ورجال الفن لا يزالون يتعلمون فى مدارس الشرق ، ولكن بشيء من البطء أفسحت الصورة المجال للفكرة المجردة ، فما الكنيسة القوطية وقت أن أصبحت واعية لفرديتها واتجاهها الجديد ؟ أليست هى التعبير بالأحجار عن الأمانى والغرائز المبهمة الذى نستطيع أن نصفه خير وصف بأنه صورة مجردة للتسامى ؟ صحيح أن هذا التجريد النقى العظيم ، أى بناء الكنيسة القوطية ، كان ولا بد أن ينساب فى الفضاء بتأثله ، وصورة المشرقة ،

(١) أما المدى الذى وصل إليه هذا التطور فى الكنيسة قبل التجديد

فقد بينه دكتورون ، خير بيان فى نفس الكتاب الفصل ١٦

ونوافذه ذات النساوير طوال العصر القوطى كما تنساب وتعلو شجرة الميلاد
ولكن هناك فارقا واضحا بل هو فى الغالب تعارض صارخ ، بين هذين
الأسلوبين من الفن : العمارة ذات المعنى العميق المستور الذى لا يفهمه
الشعب إلا فهما مهوشا ، وبين الفنون والحرف البسيطة ، وهى التى كانت وقتذاك
الفنون الشعبية أيضا ، وهى التى غالبا ما كانت فى واقع الأمر أعمالا خاصة بعقيدة
خرافية . ولكن سواء اتفقنا فى رأى مع الأستاذ د هويت هد ، فاعبرنا
ذلك شيئا يسير وفق عملية تطور تاريخية عادية تبدأ بطقوس مارة بانفعال
واعتقاد إلى تعقيل ، أو نعتبرها مجرد أمر خاضع لروح المكان الخاصة
وطبيعته ، وهى مزاج أهل الشمال الذى حدده المناخ ، فقد قدر للمسيحية
أن تنقسم ، وأن تضرب فى القسم الشمالى بعناصرها الجمالية عرض الحائط ،
ولم يعد فى أوربا الشمالية بعد عصر التجديد فنا مسيحيا بقا فإن البروتستانتية
وإن لم تعارض بصراحة مع كل مظاهر القيم الحسية فقد كانت دائما شاكّة
فيها غير مرتاحة إليها (١) .

(١) ويجوز أن نقدم مثلا حديثا لذلك الإعراض عن الفن مأخوذاً
من تاريخ الفن الإنجليزى - فقد حاول السيد جوشيارينولدز ، والسيد وست ،
فى عام ١٧٧٣ تنفيذ خطة لزخرفة كنيسة القديس بول بالصور ، ولكن
محاولتهما ذهبت سدى ، إذ هزمهم قسيس لندن فى ذلك العصر دكتور
د ترك ، وقد كانت هذه التجربة ولاشك فى ذلك هى الدافع لرينولدز أن
يكتب : « إنها حالة يجب أن يحزن لها المصورون على الأقل فإن البلاد
البروتستانتية قد فكرت جدياً فى إبعاد الصور عن كنائسها ، وما أعمق
ما يكون لهذه الحالة من أثر فى ألا تخرج البلاد البروتستانتية مصوراً
للتاريخ ربما كان مصرراً جديراً بالاعتبار . إن الملاحظات رينولدز بعض
الارتباط بالمشكلة العامة ، وربما تأهب الباحث الاقتصادى وقد واجهته =

قد كان خط سير تطور المسيحية في جنوب أوروبا مختلفا تمام الاختلاف عنه في شمالها ، فلم يكن التعارض فيه مجرد تعارض بين المسيحية والفن بالذات ، ولكنه كان تعارضا بين فكرتين عن الفن ، إحداهما خاضعة للدين ، والثانية حرة طليقة ، ولم يكن عصر النهضة مجرد بعث للفن من جديد فإن الفن لم يكن أبدا أقوى ولا أظهر منه في القرون التي تقدمت عصر النهضة مباشرة ، ولكن الأرجح أن عصر النهضة كان عصر الخروج بالفن بعيداً عن الدين ، الخروج به إلى هذه الدنيا ومظاهرها ، عصر الخروج إلى الدنيا بفن كان على جانب كبير من الحيوية مادام خاضعا لقيادة الدين . وكما أن ذلك العصر يبين تحرر الفكر « في مجال الفلسفة » بصورة بطيئة من تحكم قواعد الغيب « ما فوق الطبيعة » فإنه يبين أيضا تحرر الفن من التحكم الكنسي ، وربما ظل الفن في ذلك العهد يعبر عن عاطفة دينية فردية ، ولكن ما كانت تلك وظيفته الوحيدة ، فقد فتحت أمام الفنان مملكة الطبيعة على مصراعيها ، وله أن يتجول فيها حرا يختار ، ويصور ، ويتخذ من المثل ما يشاء ، والواجب ألا نستخلص أن تلك الحرية في صالح الفنان تماما ، ففي وسعنا أن نكتشف حقا عندما نأتي إلى بحث ذلك الموضوع في الفصل القادم أنها كانت في النهاية ضارة به كل الضرر .

== ظاهرة مثل ظاهرة انتشار التصوير الشخصي في إنجلترا إبان القرن الثامن عشر لأن يفسر ذلك بأنه استجابة مباشرة لمطالب الطبقات الثرية في ذلك الحين . ولكنني أرى أن هذا التعليل لا يتعدى نصف الحقيقة ، وذلك لأن نفس هذه الطبقات ساست الكنيسة وكانت تستطيع أن تكلف فنانيها رسم المناظر الدينية أو التاريخية في نطاق واسع ، ولكنهم لم يفعلوا انسياقا لأمر فكري في جوهره ، وربما يكون القول بأن فلسفة (مذهب البيوريتانز) كانت بدورها محكومة بالظروف الاقتصادية صحيحا كل الصحة ، أو مع ذلك فإنني أرغب في تلك اللحظة أن أبين تفاهة أي مقابلة مباشرة تتجاوز المعقول بين الفن والاقتصاد في عصر ما .

الفصل الرابع الفن الدنيوي

تهيمن كل الأساطير على قوى الطبيعة وتحكمها وتشكلها بواسطة الخيال
وفي نطاقه، ثم تتلاشى تلك الأساطير بمجرد ما يسيطر الإنسان على قوى الطبيعة.
فماذا يصيب صيت الآلهة بجانب دار طباعة التيمز؟

عن كارل ماركس في « نقد الاقتصاد السياسي »

يرى أغلب مؤرخي عصر النهضة ذلك التغير البين في الحضارة
الأوروبية انتقالاً من القيم الجمعية إلى مذهب الفردية، ولربما كانوا يتبعون
في ذلك رأي « بوركاردت »، وبذا يسوغ لنا الآن بحث حقيقة
أي فكرة جمعية عن الفن. صحيح أن كثيراً من مظاهر الفكر والشعور،
وقد حكمتها السلطة المركزية للكنيسة الجامعة اتخذت في العصور الوسطى
مظهراً جمعياً، وصحيح كذلك ألا يكون هناك حساب للقيم الفردية في ظل
هذا النظام، وأن تقدر قيمة العمل الفني بما يعبر عنه أولاً، لا بأسلوب
التعبير، ولكن قيمة العمل الفني الخالدة، وهي ما فيه من صفات تخلد
أفكار عصر خاص وأمانيه لتستجيب للقدرات الجمالية في العصور التالية
يجب أن نراها في أصلها خلاق أفراد وهبوا مهارة فذة أو حساسية غير عادية،
وبناء على ذلك لم يمهّد عهد النهضة السبيل إلى تغير أساسي في كنه الفن،
ولكن غير فقط الأحوال والظروف التي اشتغل في ظلها الفنان، حرره
من اتباع القواعد، ومن الخضوع للنواهي، مانحاً إياه حرية في العمل
يسراقة في ظاهرها « حرية صورية »، وأقول حرية صورية لأن الفنان وجد

نفسه قد استبدل في النهاية نوعاً من الحماية بنوع آخر ، ولعله أصبح من ذلك الحين حراً ليعبر عن نفسه ، واسكن بشرط أن تكون تلك « النفس » المعبر عنها سلعة تباع وتشترى ، وذلك نوع من الاستعباد الاقتصادي لا يزال قائماً ، وثبت أنه ليس أقل سوءاً من الاستعباد الروحي الذي كان موجوداً في العصر السابق لعصر النهضة .

الفنان كفرد

لقد اقترح « ورنجر » تعديلاً لرأى « بوركادت » يضيف إلى التغير أنسب معنى ممكن ، فقال « ينبغي أن نستبدل كلمة الشخصية بكلمة الفردية » ، ويجب أن نفعل هذا بالنسبة لعصر النهضة في الجنوب على الأقل حيث لا يوحى التطور « بحشد من الناس انقسم انقساماً ميكانيكياً إلى أجزاء فردية لا عد لها ، ولا ترابط بينها ، واسكن يوحى بجسم اجتماعي كبير ، أصبح بالتدرج واعياً لأجزائه الفردية ، متطوراً بحشده المتناسك إلى ألف عضو شخصي دقيق ، عاش كل منها في نطاق أضيق وأسلوب أدق الحياة التي تؤلف بين الجسم كله » . وبسبب بحث الآن مسألة هي : هل كان عصر النهضة في الشمال ، الذي نميل إلى تمييزه بلقب « عصر الإصلاح والتجديد » عصرأ له طبيعة تختلف في أصلها عن طبيعة عصر النهضة في الجنوب ؟ ؟ ومن المؤكد مع ذلك أن الحركة في إيطاليا كانت حركة إيجابية تنحو إلى زيادة في تحقيق الذات وإيجابياتها وفي الحكم الذاتي .

نعود إلى تعبير الأستاذ « هوايت هد » ، لأن الحركة كانت في المنطقتين على حد سواء دراية متزايدة من الفرد بوحده ، أي أنها دراية منه باختلافه عن المجموع ، لسكنها كانت في الجنوب ثقة من الفرد بنفسه وهو في هذه الحال واعتداد بها حتى أن الاتجاه الناتج عن ذلك لم يكن اتجاهاً

دينيا في جرهره بل لادينيا . ولا نقصد باللا دينية في هذا الموضع نظام « أولومبيا » نفسه نصف الروحي ، ولكن نقصد بها مجرد نظام شهواني مظم غير مدفوع علاوة على ذلك بظروف البيئة لتعقيل خبرته .

هذا النوع من التحول في العاطفة كما يديه عهد النهضة لم يحدث من نفسه ، ولم يكن نشراً لعقيدة أو فكرة نشرا حرا خالصا من هوى ، ولكنه على الأصح نتيجة مباشرة لعمليات اقتصادية ، فقد رأينا كيف أن حركة تكسير الصور وهى قضية مجردة فى كل وجوها تجريدأوأفراً لم تكن إلا صورة للقوى المتضاربة ، وهى ثروة البلاط الامبراطورى ومصالحه من ناحية مع الاديرة من ناحية أخرى ، وهكذا ، فى هذا التطور الجديد ، تسجل فقط التغيرات الفكرية حيلة فى السيطرة الاقتصادية ، فقد ارتكبت الكنيسة خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر خطأ فاحشا ، وهو تراخيها فى محاربة الربا ، ومعنى ذلك أنها سمحت بقيام نظام فصل الثروة عن الإنتاج بأن جعلت العملة فى ذاتها سلعة تجارية ، وقد كانت تستخدم حتى ذلك الحين واسطة خالصة للتبادل التجارى ، ويبدو ذلك هو العامل الأساسى فى حركة تاريخية معقدة مشهورة لعبت فيها الحرب وعلم التكنولوجيا أدواراً هامة ، ولا يخطأ أحد النتيجة الأخيرة مهما كانت تفاصيل حركة التغير هذه ، فباضمحلال القوى الامبراطورية المركزية أصبح للكنيسة تدريجيا نفوذ راجح أساسه الممتلكات الواسعة وإدارة الثروة إدارة منتجة ، وكذلك ظهر فى ذلك الحين أفراد وجماعات متضافرة « شركات » كل هؤلاء أغنياء بطبيعتهم وبفضل مجروداتهم الخاصة . وسرعان ما وجدت هذه القوى الأخيرة نفسها متضاربة مع الكنيسة ، فناهضت « جمهورية » سلطة (البابا) وعاداته فى مكان ما ، وسلب ملك من الملوك ثروة الاديرة فى مكان آخر ، وهذه هى الجوادث التى برزت بشكل كبير

في كتب تاريخنا ، ومع ذلك وأكثر من هذا أهمية هو تغير الحالة العامة والمزاج تغيراً أثر في الناس جميعاً . سوف لا أناقش الطرق التي أحدثت بها التغيرات الاقتصادية ذلك التغير في الجوهر ، وأنى أعتقد أن العملية الحقيقية أساسها مجموعات لا حد لها من التحولات الصغيرة التي قامت بها قوى من هذه القوى ، ثم ردت قوى أخرى عليها بتحويلات مضادة ونتيجة لذلك اتخذ هذا التطور في طبائع الناس طريقاً يشبه الطريق المضطرب الذي تشقه سفينة تسير في مواجهة الرياح ، ولما اتضحت هذه العملية التاريخية ظهرت بشكل تحال من القديم أو على الأصح مخالفة للقديم ، ومسلم به أن اضطراب العصور الوسطى بشكل واحد متجانس نتيجة للسكون - نتيجة العجز عن إدراك الجزئيات وتمييزها من الكتلة العامة ، تلك الجزئيات التي بينها الفحص الدقيق ، لكن لا تزال الحقيقة مع ذلك قائمة أن الفرد لم يحاول فيما بين نهاية المدنية القديمة الكلاسيكية في روما وبداية عصر النهضة في إيطاليا أن يعبر عن شخصية نفسه ، أو فشل في ذلك التعبير ، وإنما عبر بصفته غناناً عن حساسيته ، بيد أن هذه لم تكن تستعمل في إظهار رأيه الخاص ، ولا في تبيان ما هو خاص بشخصية الآخرين أو بفطرتهم . ثم تغير كل ذلك ببطء فأعلن الفنان نفسه ، وأبدى إنسانيته وشاد بإنسانية صحابته .

ظهور الصور الشخصية

في ظهور الصور الشخصية مرشد مبين يكشف عن هذا التطور ، فقد حلت الفن الرومانى ، وبخاصة النحت وهوى يعانى أقصى مدى من النزعة التحقيقية القائلة في التصوير الشخصى ، أى تصوير الأشخاص في واقعية تامة ، تصوير أساسه للمهارة التامة بل القائلة ، ومع أن هذه الرغبة ، رغبة تسجيل الذات ، لم تختف قطعيًا في عصور المسيحية ، ولا في العصور البيزنطية الأولى ، لأننا

نجد في تلك العصور مثلاً لذلك مداليات ذهبية خاصة مزينة بطريق الحفر حفرأ واقعياً يثير الدهشة ، ونجد أيضاً تماثيل نصفية وأخرى كاملة تمثل الأباطرة المتأخرين ، غير أن الوجه بصفة عامة كان محتجباً خلف غطاء الرأس ، وظل كذلك حتى كشف عنه عهد النهضة دفعة واحدة .

وفي وسعنا أن نلاحظ أحياناً صورة صغيرة في أحد الأعمال الفنية من العصور الوسطى ، في زاوية من زوايا نافذة من الرصاص المعشق ، أو بهامش وثيقة من الوثائق ، ثبت بالبحث أنها صورة شخصية وبسطة للفنان الذي قام بهذا العمل الفني ، أو على الأرجح لمن وهبه الكنيسة . وفي خلال القرن الرابع عشر الميلادي أقحمت هذه الصورة الصغيرة تدريجياً في الصورة نفسها ، وكبر حجمها ، واتضحت أهميتها نسبياً ، حتى إذا ما بلغنا قبيل منتصف القرن الخامس عشر ربما تعادل حجم واهب القطعة الفنية مع حجم أشخاص القصة المقدسة في المكانة ، ثم استقل الفنان والواهب بنفسيهما عن القصة فعلاً قبيل بلوغنا القرن السادس عشر ، وأصبح من حق الفرد أن تكون له صورة خاصة قائمة بذاتها . وظل الغرض كله من الفن مدة تزيد عن قرن هو إبداء صورة الشخصية الإنسانية ، تعبيراتها النفسية ، وحقيقة مظهرها ، وواقعيتها ، وكان مجهود رفايل في هذا الاتجاه بارزاً ، كما كان نفس هذا الغرض يحرك كثيراً من الفنانين فيما قبل رفايل . وبعده ويحتشم على هذا النحو .

التعبير عن النفس

حاول الفنان بعد أن عبر عن الشخصية أن يبين خياله الشخصي أو نزوته ، ذلك أنه لما انقضى التردد في تصوير أشخاص ما فوق الطبيعة ومناظرها في شكل واقعي دنيوي تنافس الفنانون في أن يعطى كل منهم لرسمه كل شكل

مقبول من النجديد والمغالاة ، يريدون عرض مهارتهم الشخصية وخيالهم ،
وبسعيهم في سبيل الخيال البعيد والنزوة هجروا القصص المقدسة واتجهوا
إلى حقل الأساطير اللادينية الواسع خالطين كلا الطابعين بدون وعى كبير
كافعل المسيحيون الأول ، وأخيراً استغنوا عن القصص الديني تماماً ، ولجأوا
إلى أقصى مراحل الملاحظة الباطنية ، وهو التعبير عن خيالهم "الفردى" ،
ثم خطى الفنان خطوة لها أهميتها الخاصة عندما تحول عن تسجيل قصة
من القصص ، أو تصوير شخصية من الشخصيات إلى تصوير المواضيع الجامدة
وهي رسم المناظر الطبيعية ، والطبيعة الصامتة ، فلم يعد يقول : "إني أرسم
هذا الموضوع لأنى أرى الحادث الذى أسجله أو الشخص الذى أصوره
سيطيب لك ، ولكنه أصبح يقول : "إني أصور هذا المنظر أو هذه الأشياء
الصامتة لأنى أرى مقدار إجادتى تصويرها سيكون محل اهتمامك" . كان
الناس يقدرون على الدوام فنانا مثل "جيو توتو" ، أو "رفائيل" ، لمهارتهما
الفائقة فى ترجمة الطبيعة وتقديمها ، ولكن كان فى صورهما إلى جانب ذلك
عنصر النجاة يحول بينها وبين إهمال الناس إياها ، وهو ما نسميه "الصالح
الإنسانى" ، أما فى ذلك الوقت فقد كان الفنان يشتغل بالتصوير دون مراعاة
لهذا الصالح الإنسانى فى صورته ، ومع جواز أن الجاهل كان لا يزال يعجب
بالعمل الفنى لمظهره الشبيه بالمظهر الحقيقى ، فقد كان المطلوب من الجمهور
والذين يوجه الفنان إليهم إنتاجه هو الإعجاب بالشخصية التى دبر عنها
بألوان منسجمة وفى شكل متماسك . وكلما أفصح الفنانون عن هذا الميل
وأظهروه ابتعدوا بأنفسهم عن فهم العامة وتقديرهم .

لا تعوزنا الأدلة الآن ، فإننا نستطيع أن نتبين فى هذه الفترة من الزمن
علاقات معينة بين الفن والمجتمع يحق لنا الظن بوجودها فى كل العصور .
ينفى ناحية توجد الجماعة المتشابهة التى نسميها المجتمع ، أو الشعب ، ينشدون

في العمل الفني النزعة الطبيعية ، أو الواقعية ، ومعنى ذلك أنهم يطلبون الصورة التي تخبرنا عن قصة ، وفي ناحية أخرى يوجد الفنان ، وهو فرد أو عضو في طبقة ممتازة محدودة ، وهدفه التعبير عن نفسه ، عن إحساساته أو أفكاره ، ونحن بهذا الوضع نوجد توترا بين الفنان والمجتمع ، وهذا التوتر كفيل بتفسير كل تحولات تاريخ الفن منذ العصور الوسطى .

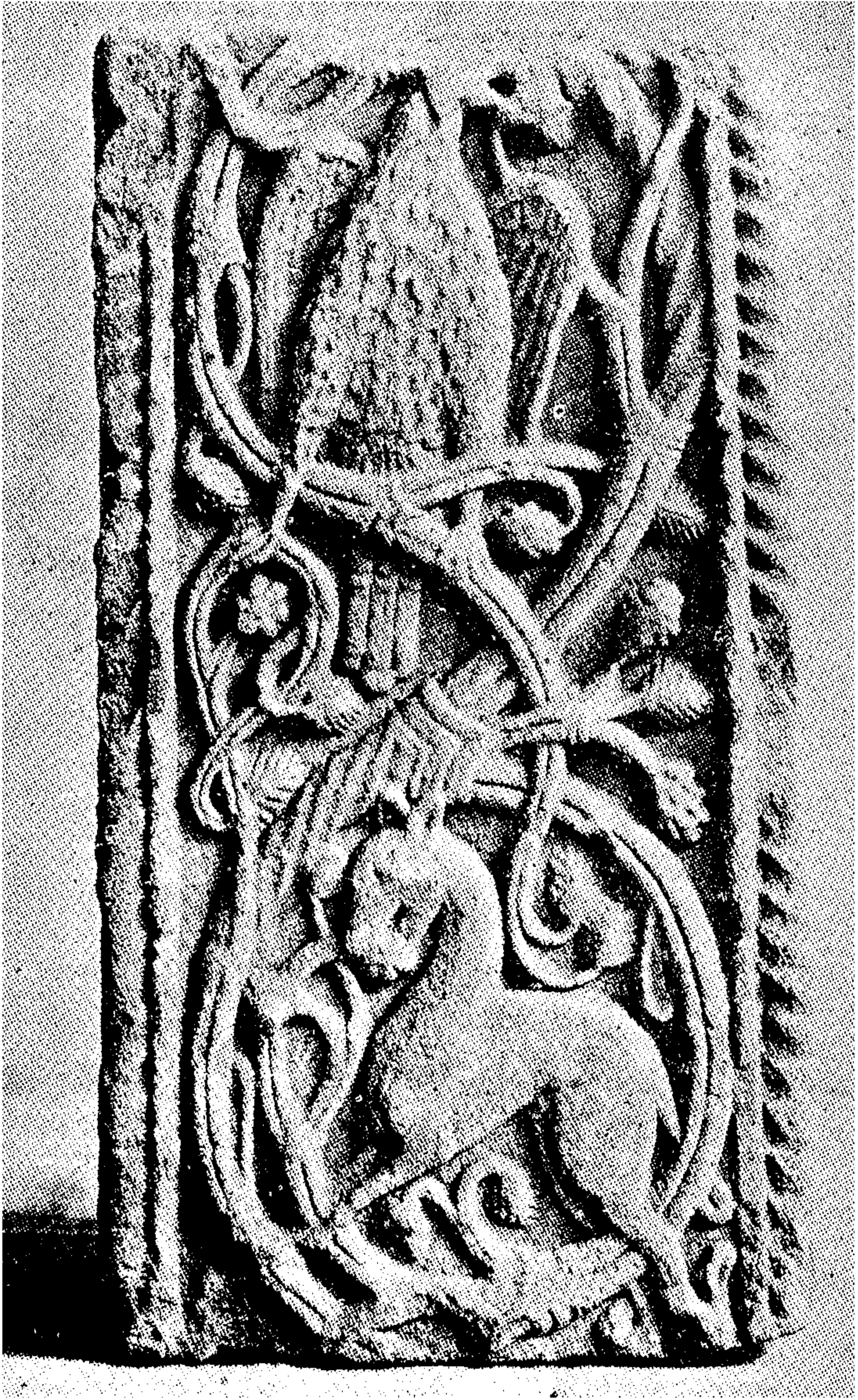
فن الطبقة الرفيعة

من غير أن نتبع عالماً اجتماعياً مثل د باريثو ، في تفاصيل تحليله الطويل الدقيق للمجتمع يجوز التسليم ، فيما يتعلق بالعصور الحديثة كلها ، بصحة فكرته القائلة بأن في المجتمع ثلة من الناس متماسكة ، صغيرة نسبياً ، هي موضع عملية « مداولة » ، وباستثناء المجتمعات المثالية التي ليس لها دوام تاريخي قد أفصح المجتمع المتمدن عن هذا التقسيم بطبقة محدودة صغيرة نسبياً هي الطبقة الحاكمة في جهة ، وجماعة أخرى كبيرة « جمهرة » عديمة الشكل تكون من عامة الشعب في الجهة الأخرى ، ينشأ منها رغم ذلك وفي الوقت المناسب طبقة جديدة ممتازة ، لتحل محل طبقة حاكمة تدهورت وعجزت . ومهما يكن الحال فإن تلك الفكرة هي القاعدة الأصلية التي سارت عليها المجتمعات الأوروبية منذ عهد النهضة إلى ما بعده . ولست أريد أن يفهم من قولي هذا أن ليس ذلك هو القاعدة الأصلية لمجتمعات ما قبل ذلك العهد ، « وفي المحيط الفني ما يتفق وهذه القاعدة ، تقسيم شبيه بالتقسيم السالف في المجتمع ، وربما فيه عملية مداولة شبيهة بالعملية السالفة أيضاً . إن « الطبقة الممتازة » في المجتمع تجمع بين القوة ، والرفاهية ، ووقت الفراغ ، وتحتاج رموزاً ظاهرة تشير إلى مركزها ولا سيما تلك الرموز التي تبدى عظميتها وتعرض قوتها ، وفن العمارة بصفة خاصة أول

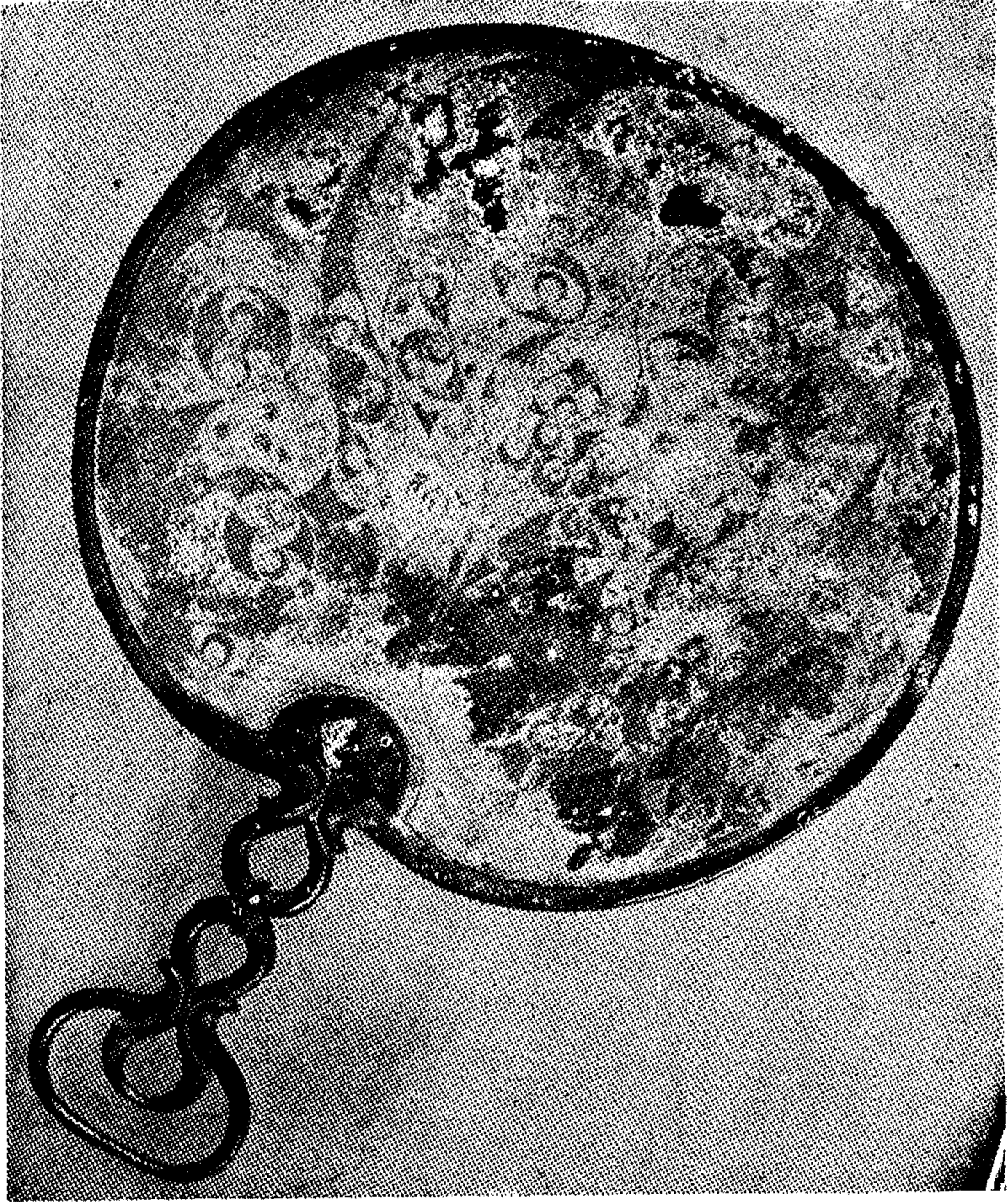
ما يلزمها للرفاء بهذا الغرض ، ثم تتبعه في أثره أغلبية أنواع الفنون الأخرى ، فتنشأ المدارس والأكاديميات ، وهناك ينشأ ما يعرف بالتقليد حيناً أو الذوق أحياناً ، ونعني بالتقليد أو الذوق أسلوباً من الفن كفييل بأن يحوز رضا الحساسيات الرقيقة لطبقة محدودة خاصة ، ولا يتحكم ذوق عصر من العصور في فن هذا العصر أو يحدده إلا بما لا يتجاوز ما يفعله دين العصر مع الفن ، لأنه عبارة عن تطور شبيه بتطور الدين ، أو هو بالأحرى على سياق ما شرحت من قبل تطور جدلي دياكتيكي ، في داخل التركيب الذي نسميه ثقافة العصر . يبتكر الفنان عمله الفني في داخل حدود الذوق أو التقليد ، الخاص الذي يولد فيه ، ولكن شأن عظمة الفنان أو نبوغه أياً كانت الكلمة التي نعبر بها عن طابعه ، الفن ، الخاص يدفعه إلى أن يتجاوز التقليد بأي شكل ، وبذلك يعدله ، وهكذا يتشكل ذوق عصر من العصور ويرتقي بواسطة تجارب وأعمال صغيرة لا عد لها ، وكلما كانت الفئة التي تحدث في نطاقها هذه العملية أضيق نطاقاً وأكثر خصوصية أصبح الإنتاج الفني أكثر نقاء ، وأعمق معنى ، حتى يأتي الوقت الذي لا يمكن فيه ستر طابع الاضمحلال فيها ، وربما كانت الفئة نفسها قبيل ذلك الوقت آخذة في التحلل ، فيندثر الفن وكذلك تندثر قواعدها الاجتماعية معها أيضاً ، ليحل محل تلك الطبقة طبقة جديدة ممتازة ناشئة من جماعه الشعب العامة تجلب معها فناً غير مهذب ولكنه قوى ناضج ، فناً سيخضع بدوره لعملية التنقية والتهديب .

الفن الشعبي

الفن الشعبي كفن الطبقة الرفيعة موجود على الدوام ، وكما أنه كان موجوداً في عصور معروفة كل المعرفة كالعصر المصري القديم ، والعصر



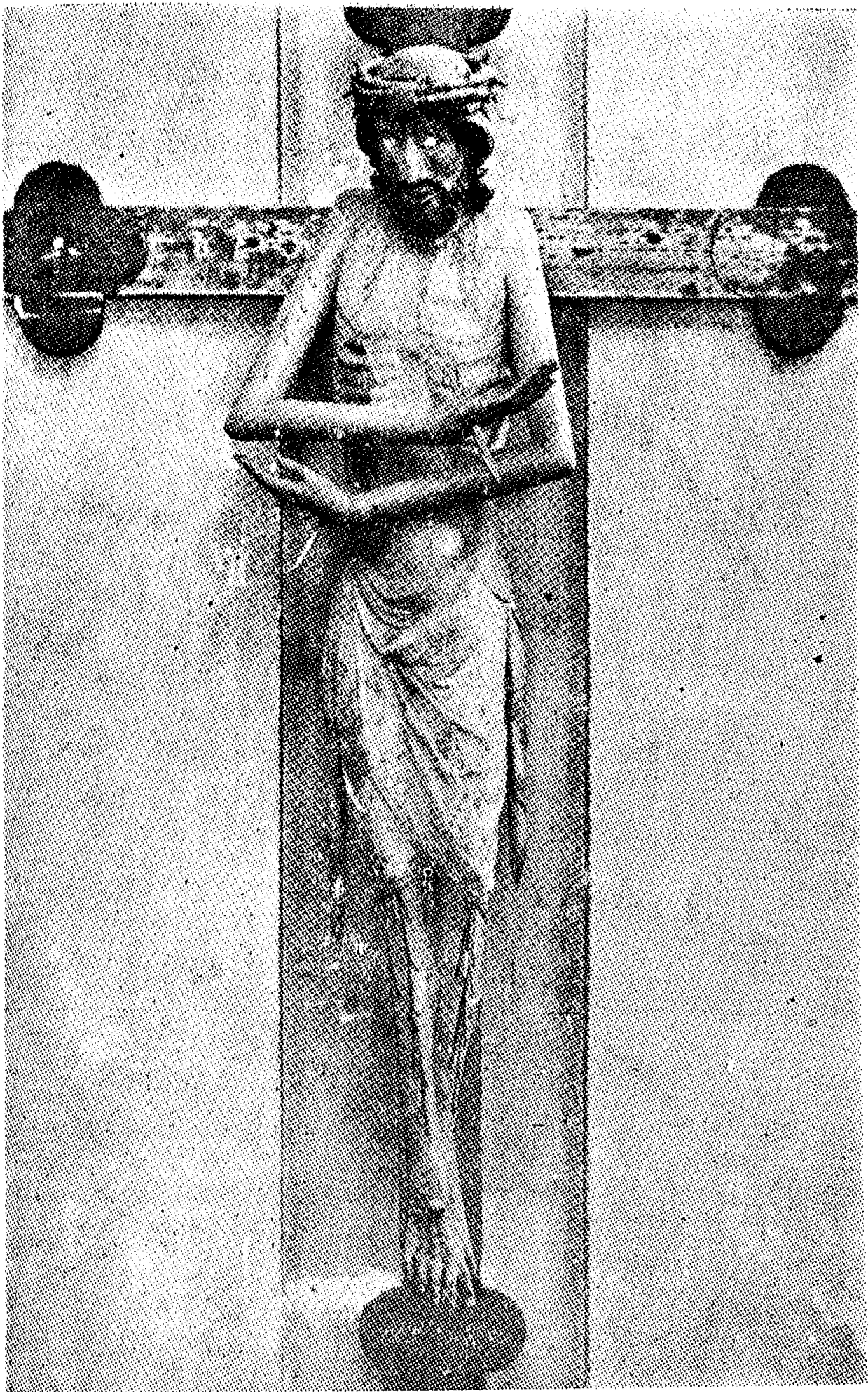
٣٤- نحت بارز على الحجر ، وهو جزء من بدن صليب من كنيسة
Easby في « يوركشير » من القرن الثامن الميلادي



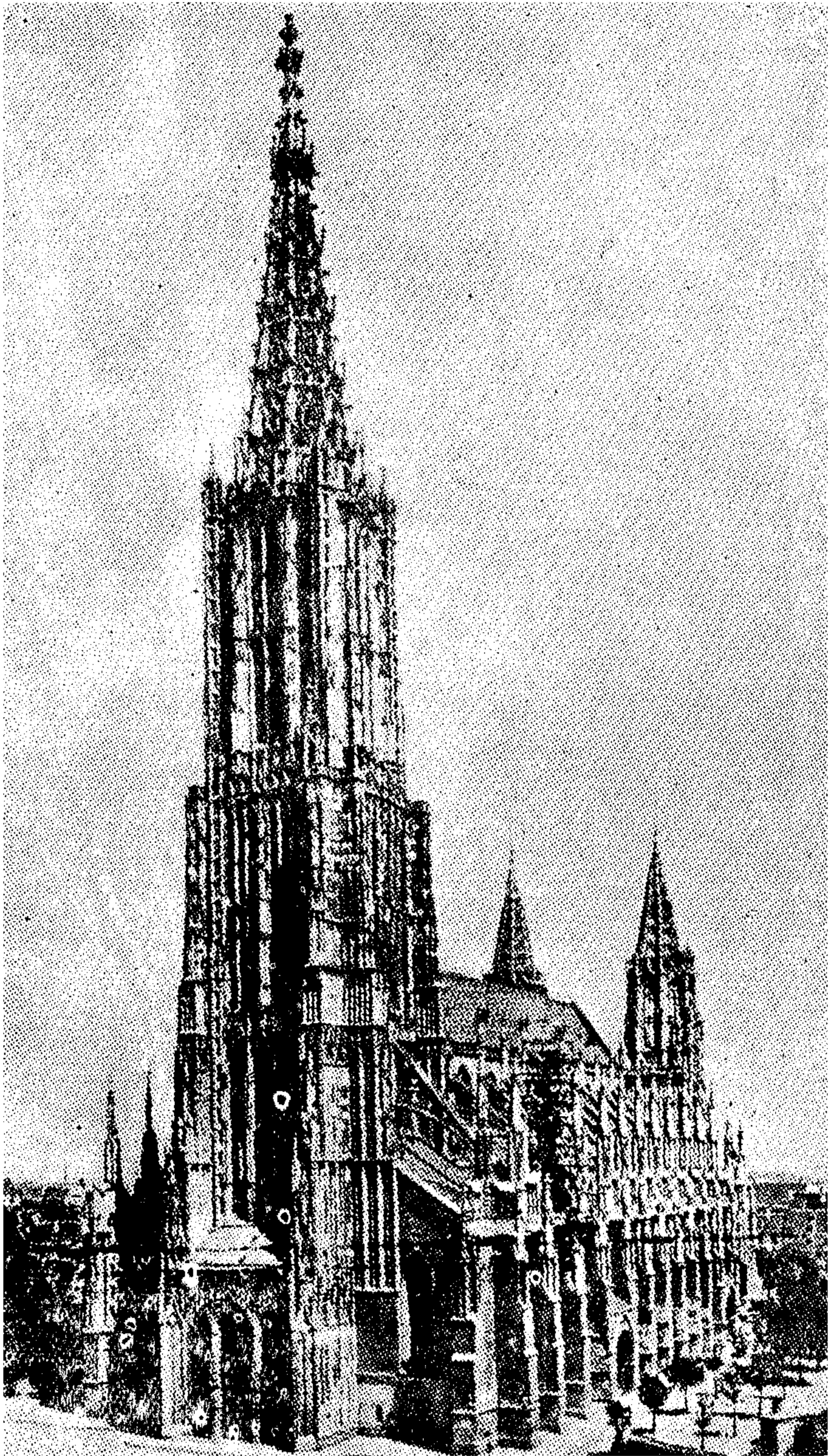
٣٥ - ظهر مرآة من البرونز وهي من عصر الحديد المبكر، (من الفن الكلتى)
المتأخر فى القرن الأول ق . م



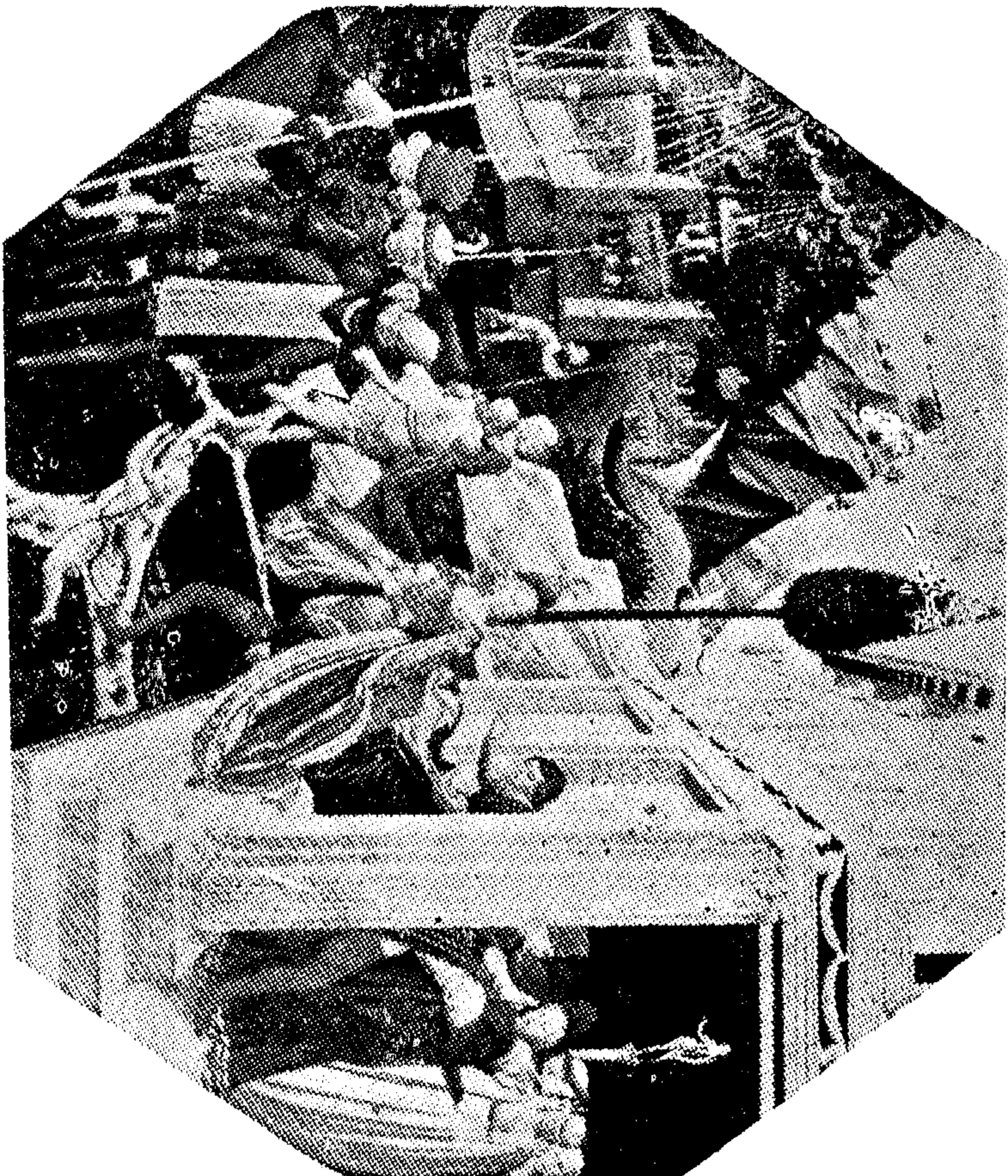
٣٦- العذراء المتألّمة ، وهي تمثال نصفى من الخشب المدهون ، ولربّما كانت من عمل الفنان د مونتانا ، المتوفى حوالى ١٦٤٩ م - اسبانيا القرن السابع عشر



٣٧ - صليب في كنيسة بجمة "Würz burg" حوالى ١٠٠٠ م



٣٨ - كٲٲراٲٲٲٲ (ULM) - بءٲٲ فٲ بٲٲاٲٲا ءام ١٣٧٧م وٲٲٲ ٲكٲٲٲٲ البر؁ وٲقٲاً
لٲرٲٲ الاءٲلٲ فٲ ١٨٩٠م؁ وٲو أٲلى الابرار؁ فٲ العالٲ وارٲقاعه ٥٢٨ قءما .



۳۹ - د اغتصاب هیلین، من عمل الفنان د بنو زاجزولی،
(Beozza Gozoli) ۱۴۲۰ — ۱۴۹۸ م



٤ - « الصلب » صورة من كتاب التراتيل « افيشام Evesham » وهو مخطوط كتب وزين في كنيسة « افيشام » بجهة « دورستشير » في منتصف القرن الثالث عشر - وربما كان الشخص الرابع هو رئيس الدير الذي أمر بعمل الكتاب



٤١ - العذراء وطفلها ومعها العمدة (ماير Meyer) وعائلته وهي من
عمل الفنان (هولبين Holbein) - ١٥٢٦ م

المسيحي الأول ، كذلك كان موجوداً في القرون الوسطى وعصر النهضة ، وربما لا يزال يوجد اليوم وغالباً في الأماكن التي قلما نطن رؤيته فيها ، في الطائرات ، والسيارات ، والأفلام السينمائية ، وأدوات الألعاب الرياضية ، وينتشر هذا الفن على الدوام وبجبة جمهور كبير من العامة ولكنه على العموم غير معترف به فإنا آن إنتاجه ولا يسل الناس له بهذه الصفة ، لكن بعض المشتغلين بالأمور النظرية ، وقد استعرضوا تاريخ الفن ورأوا ظهور هذه الأساليب الفنية ظهوراً حتمياً في أى عصر يتناولونه بالبحث ، يميلون للحكم عليها من حيث القيمة فيقررون أن ما هو شعبي في الفن هو لهذا السبب خير أنواعه ، وفي هذا خطوة بيئة ، ذلك بأن الفن الشعبي طراز من الفن ثابت في أى وقت من الأوقات ، وربما كانت لهذا الفن مميزات عالمية ثابتة ، منها ، مثلاً ، أنه على العموم فن واقعي . ولكن ليس من المنطق في شيء ، ولا ينطبق على الطبيعة ذاتها للعملية الجدلية في التاريخ أن تتخذ تلك الخطوة التالية التي تقضى بأن يكون فن أى عصر فنا شعبياً . إن الفن الأصيل لعصر ما هو فن الطبقة الرفيعة ، ومن المتناقض أن نزع أن فن الطبقة الرفيعة يمكن أو يتحتم أن تكون له مميزات الفن الشعبي ، ولا يمكن أن يكون مثل هذا المطلب وجود إلا في حالة مجتمع نفرضه نحن ونتخيله ، مجتمع لا وجود للطبقات فيه ، وليس فيه طبقة رفيعة .

وبهذه المناسبة يجب أن نلاحظ أن الدولة عديمة الطبقات ، كما رأها «ماركس» و«إنجلز» ، كما بينها «لنين» ، أوضح بيان في كتابه «الدولة والتطور» ، لا تتضمن أبداً نحو الطبقات الرفيعة ، فإن هذه الطبقات الرفيعة انعكاس لاختلاف طبقي في قدرات الناس ومواهبهم ، ومحاولة كبت مظاهر هذه القدرات والمواهب أو منعها في الفن أو في أى وسيلة ابتكارية أخرى ، من شأنها أن تسير سيرة مضاداً للحقائق الثابتة عن طبيعتنا البشرية ،

(م - ٨ الفن والمجتمع)

وإنما تصبح الطبقة الرفيعة طبقة أو عشيرة مرذولة عندما تضيف السلطة إلى التعبير ، وتستبدل القوة بالاستهواء والإقناع ، وتهجر بشكل عام القواعد الخلاقية والجمالية التي ينبني عليها نشاطها . ولا يزال من الضروري أن نسأل حتى مع تسليمتنا بالمجتمع عديم الطبقات : هل يمكن للفن الشعبي كما عرف في الماضي ، وكما هو معروف الآن ، أن يشبع كل ما تتطلبه الحساسية الجمالية المكتملة ؟ يجب أن نشك في ذلك الإشباع للأسباب الآتية :

الفنان وهو الفرد الموهوب بحساسيات استثنائية وبقدرة فذة للفهم يتعارض تعارضا نفسيا مع عامة الناس « الشعب » ، أى أنه يخالفهم في كل مظاهر السوية عندهم وفي أفعالهم الجمعية ، وتلك الحدة في الإدراك ذاتها التي تميز الفنان يدفع ثمنها لها عدم انسجامه مع الجماهير وعدم اتفاقه معهم وخروجه عليهم . ولا أرغب في هذه اللحظة في دراسة نفسية الفنان ، ولكن ما علينا إلا أن نطلع على صحفنا الهزلية ، وعلى كل الأعمال الأدبية والفنون التوضيحية التي تناولت الفنان باعتباره صنفا من الناس لنراه موصوما بإجماع عالمي بأنه أعجوبة . ويقوم كل هذا التمهك به والاحتقار على التسليم بالحقيقة التي سلم بها أفلاطون من قبل بشكل أسى ، وهي أن الفنان عنصر شاذ في أى مجتمع جيد التنظيم تساوت أفراداه ، فالفنان مخلوق شاذ فذ ، ولا كونه شاذاً يصبح في رأى البعض طفيليا ، ولكنّه طفيل لا على العامة بل على الطبقة الرفيعة التي يستطيع أن يطريها ويسليها ، وهي التي تهبه في مقابل ذلك وسائل الحياة والعيش . ولم تتحقق هذه الظاهرة في أى مكان تحقّقاً أوضح مما هي عليه في روسيا السوفيتية ، حيث يعتمد الفنان في خاصة وجوده على تشجيع قلة سياسية .

يستطيع الرجل الساخر والرجل الضيق الفكر أن يترك المسألة عند

بذلك الحد ، مخفقين في أن يتبيننا أن قدرات الفنان الفذة تهيه شيئاً يزيد على
المهارة اليدوية ، ويتعدى الرقة الحسية ، تهيه حساً لطبيعة الواقع
أو تبصرة بها ، هذا الذي يزكينا في اعتبار الفن طريقة لا غنى عنها للمعرفة . ذلك
أن لعمل كل فنان هذين الوجهين : مظاهره الآدائية أو المهارة اليدوية في
إخراجه ، والحق أو قوة التعبير الكامنة فيه ، فأما الهواه وهم الذين يعرفون
الفن معرفة سطحية براقه في ناحية ، والأغلبية الجاهلة من الشعب في
الناحية الأخرى فيهتمون بمظاهر العمل الفني ، ينصرف الأولون إلى حذق
الصنعة ودقتها ، ويعتز الآخرون بعرض المهارة اليدوية عرضاً صاخباً ،
يقصد به دائماً ابتكار تزويق للواقع ، ولكن لا بد وأن يتجنب الفنان بمقدار
رسوخ قدمه في الفن وعظمته فيه هذه المغريات وما تجلبه من إطراء
ورواج ، فإن الفنان لا يستطيع إلا أن يرضى عدداً محدوداً جداً
من الناس (١) ، كما أثبت ذلك « سيزان » ، فقد بين ذلك المصور العظيم ،
في خطاب أرسله لوالدته ، مقدار وضوح إدراكه للتضحية المطلوبة منه ،
وقد كان حينئذ في سن الخامسة والثلاثين ، وربما كان لا يزال غير معروف بالكلية ،
قال : لقد بدأت يا والدتي أجد نفسي أقوى من أى واحد من حولي ،
وأنت تعرفين أن الرأي الحسن الذي أحمله في نفسي عن نفسي لم أتخذه
من غير منطق سليم ، ولا بد وأن أواصل عملي ، ولكن لا للحصول على
المطابقة التامة التي يسعى إليها البلاء سعياً حثيثاً ، فإن هذه الصفة التي كثيراً
ما تنال إعجاب الناس بدرجة كبيرة لأشياء سوى مهارة الصانع اليدوية
في عمله ، وهي تجعل كل عمل نتج قائماً عليها وحدها عملاً غير فني منحطاً ، وسوف

(١) خطاب إلى برنارد اقتيسه « جيرستل ماك » بول سيزان ل لندن

لا أحاول أن أتم أى شىء إلا رغبة فى أن أجعله أصدق وأحكم . وقد عاد سينان مرة أخرى فى أواخر حياته ، فبين الصفة الأساسية التى يجب أن تتوفر فى الفنان لتقيه الابتذال ، فكتب قائلاً : « إنما هى القسوة الأساسية ليس إلا ، وهى المزاج أو « الذوق » الذى يستطيع أن يأخذ بيد الإنسان إلى الهدف الذى يسعى إليه (١) وهو يقصد بالمزاج ، طبعاً ، هذه الميزات التى يمتاز بها الفنان ، ميزات الحساسية المرهفة والفهم الذى يعتمد على الخيال الحى ، وغيرهما من القدرات المترابطة التى تؤلف شخصية الفنان الفذة .

حيرة الفنان

لو اعتبرنا الفنان مذنباً باعتزاله الناس لسفهوه وحقروه ، لأنه يؤمن أن تلك الفئة القليلة جداً من الناس التى يستطيع أن يؤمل فى استجابتها دون غيرها لإنتاجه الفنى استجابة مباشرة ، ستؤثر بدورها تدريبياً فى دائرة من الناس أكثر اتساعاً ، وبهذه الطريقة وبمرور الزمن يدرك الشعب تدريبياً حكمته وصدقه ويضمهم ما ويصيران جزءاً من ثقافة العصر الذى يعيش فيه ، وهذا فى الحقيقة هو عملية التكامل التى يتكلم عنها علماء الإنسان . لكن يجب على الفنان حتى فى خاصة سعيه الاستجابة للعديد المحدود من الناس أن يختار ما يمكن أن نسميه « طريق العرض » ، فإن انفعالاته وإحساساته فردية ، وهى دائماً فى أساسها وعى مرهف حساس ، ينبعث من جهاز عصبي خاص ، وهو يستطيع أن يرضى نفسه ، بمعنى أن يعتبر عن نفسه ويرضىها كل الرضا بهذه الوسائل ، ولكنه إذا ما أراد أن يجتاز

(١) نفس المرجع ص ١٩٩ و ص ٣٦٥ .

حدود نفسه إلى ما حولها ووجب عليه أن يعمل داخل سياج وحدة
الفعالية اشتراكية - قد تتسع أو تنحصر - تتفق مع الصور الجماعية ، وهي
شيء فطري عند القوم البدائيين ، وكذلك عند قوم يديون يدين عالمي
جامع ، لكن الوعي الذاتي في عصرنا الحديث قد حطم هذه الروحية
الجماعية ، فاستلزم ذلك وجوب بحث الفنان عن شيء يحل محلها ، وقد يكون
ذلك الشيء الجديد بقايا خرافة دينية ، وإمكن احتمال كثيراً أن يكون شكلاً
من المثاليات . وتاريخ الفن منذ عهد النهضة يعد في أساسه تاريخاً لمداعية
الفن لأشكال مختلفة من المثاليات وعيها .

كان أول ما لجأ إليه الفن ذلك النمط من المثالية الذي كان شديد
الازدهار في الماضي ، مثالية الأغريق الوثنية ، وقد مرت بتلك المثالية
ثلاث بعثت من جديد كثير من التعديلات فيما بين القرنين الخامس عشر
والثامن عشر ، غير أنها ظلت القواعد الأساسية لماسميه بحق التراث
الكلاسيكي ، لكن سبق أن نشأت في القرن الثامن عشر مثالية أخرى
غيرها لم تكن في بادئ أمرها منفصلة تماماً عن هذا المذهب الكلاسيكي ،
وهي ما نسميها المثالية الأخلاقية ، وكذلك نجد آخر الأمر
في القرنين التاسع عشر والعشرين مجموعات من التعديلات والانقلابات
يمكن إدخال أغلبها - وحتى ذلك الشكل المتطرف من أشكال الفردية
الذي ربما يرفض كل تسوية مع مذهب المثالية ، ويعتمد في جاذبيته على
الإثارة المجردة للشكل واللون - ضمن المذهب الخيالي

لا يحاول الفنان في كل هذه العملية السابقة التغلب على مشكلته الأدائية
الخاصة فحسب ، وهي مشكلة التوفيق بين إحساساته الجمالية وحركة فكرية
فيما حوله ، ولكن يحاول أيضاً التغلب على مشكلة لا تقل حدة وخطراً

عن سابقتها ، مشكلة توفير القوت ووسائل العيش لنفسه في عالم أخضع كل الأعمال لمستوى المادة ونزل بها إليه ، ومعنى ذلك أن العمل الفني أصبح سلعة يجب أن يبيعها الفنان في السوق العام أو تفسد هذه السلعة ، غير أن الظروف التي تكتنف عمل الفنان ظروف من نوع يضطره أن يكتب على سلعته ثمنا لا يوفيه إلا الغنى ، وهذا يعنى أن الفن لم يصبح سلعة فحسب ، ولكن أصبح بالتجديد انتاجا كماليا « سلعة كمالية » ، ووسائل الحصول على الكماليات أو شرائها تنحصر في أولئك الأفراد الذين تبرز فيهم غرائز حب التملك في منافستهم لأقرانهم ، وبصفة استثنائية في أولئك الذين يرثون هذا الصنف الأول ، وتنحصر كذلك في أولئك الذين يسيطرون على زمام النفقات العامة ، ولا ضير علينا من أن نعرف بصراحة ، مع أن لكل قاعدة شواذاً ، أن هؤلاء الأفراد السابقين بصفة عامة أجلاف أغبياء في كل ما يتعلق بالذوق والحساسية الرقيقة ، فإنهم على وجه التحديد رجال أعمال ، أى رجال قد صدت قدراتهم على التأمل ، وهى القدرات الضرورية للابتكار الحى « الخيالى » ، وتاريخ الفن خلال عهد النهضة وبعده ملىء بأمثلة لسوء التفاهم المؤسف المحزن الذى ينشأ بين الفنانين وزبائنهم .

حالة رمبرانت

سينفعا حدث ثبت أنه نقطة التحول في حياة رمبرانت مثالا نموذجيا يوضح ما سبق . شاعت في « هولندا » في ذلك الحين عادة التوصية بتصوير لوحات جامعة على نمط ما نزال نوصى به من الصور الجامعة في مباريات كرة القدم وحفلات الزفاف ، ولم يكن رمبرانت متعاليا عن القيام بمثل هذه التوصيات ، فاتفق سنة ١٦٤٢ م على تصوير صورة جامعة لهيئة من

الكونسبيلات الخاصين بقيادة قائد معين يسمى «فرانز باننج كوك»، على أن يأخذ نظيرها ١٦٠٠ جولدن ووالجولدن وحدة في العملة الهولندية، ساهم كل عضو منهم في المبلغ بنصيب متساو. ولقد بلغ رمبراندت الذروة العليا في طريقة الأداء والابتكار، وفي الوقت المناسب أنتج اللوحة التصويرية التي نعرفها باسم الحراسة الليلية، ولكن هذه الصورة كانت شديدة التباين والاختلاف عن الصور الجامعة التقليدية التي ألفها زبائنه، والتي يجوز لهم أن يتوقعوا منصفين أن يخرجها لهم رمبراندت، لأنه قد أنتج فيما سبق عملاً فنياً ممتازاً يعتبر مقياساً لما يرضى عنه الناس الرضاء الكامل، إذ صور على سبيل المثال في لوحة «درس التشريع للاستاذ» تلب، التي أخرجها قبل صورة الحراسة الليلية بعشر سنوات جماعة من الناس، كل فرد فيها نال عناية تساوى فيها مع غيره، وظهر فيها معهم بدرجة واحدة من الأهمية، ولكن تلك النتيجة كانت في نظر رمبراندت رديئة، خالية من الإلهام. والآن وهو مساق بقوة الهامة، أنتج تكوينا هو الحيوية التامة والتنوع، وهو الإخراج المؤثر للظل والضوء، والكتلة الحية، والألوان التي تشع حركة ونشاطاً وعجيجاً، وهي كتكوين مفخرة من مفاخر فن رمبراندت، ولكن مع أن كابتن «كوك»، وملازمه الأول كانا في مسقط الضوء تماماً فلم يكن عسيراً على الخمسة عشر كونسبلا الآخرين الذين دفعوا نصيبهم في الثمن أن يتبينوا أن ملاحظهم قد أبهت وعميت، وأن عظمته قد شوهدت، ولم تظهر من أجسامهم إلا أنصافها التي بمستلزمات التكوين الذي يهدف إليه الفنان ولم يكن هناك تردد في الحكم على الصورة فقد طرد رمبراندت كما يطرد العامل الآخرق البليد، ومن هذه اللحظة انحطت شهرته بصفته فناناً حتى مات فقيراً مهجوراً بعد ست وعشرين سنة من ذلك التاريخ.

هكذا يكون حظ الفنان الذي يصر على الاحتفاظ بمعايير الفنية
مواجهتها بغرور الطبقات البرجوازية . أى « المتوسطة » ، وجهلها . وقد
يكون من رعاة الفن يعنى « الزبائن » ، أناس غير جاهلين بدرجة كبيرة إلا
أن غرورهم أمر مؤكد ، وما حظ أى اعتماد خالص على رعاية المستبدين
أو الارستقراطيين - أو السلاطين بأشعث شأننا من اعتماد رامبراندت على
هؤلاء الكونستبلات ، ومن الجائز أن يسبب موت راع للفن أو انحراف
مزاياه عسراً للفنان وكرباً ، ولذا فإن حياة فنان مثل « بوسان » قصة
محنة مبعثها عدم الاطمئنان والديسة ، غير أننا لا نهتم اهتماماً كبيراً
بمصير الفنان ذاته تحت نظام كهذا إهتمامنا بأثر هذا النظام على عمله ، لأنه
بالرغم من وجود هذا النظام ينشأ فنانون عظام . ولقد احتفظ « بوسان »
بمعايير الفنية بما لا يقل صلابة وثباتاً عن رامبراندت ، ولم يكـد يحسافه
الناس ورغم ذلك قدر مثاليته ، تقدير جيداً ، وكيفما بحيث ترضى
أذواق زبائنه القائمة على الذهن والترف والتعالى ، ولم تصبح الفقه
القليلة التى أحبت بوسان فى حياته للصفات الجمالية التى يمتاز بها عمله جمهوراً
عاماً إلا بمرور الزمن ، وقبلنا بوجوده فى هذا الطور كله من التاريخ فنان
عظيم لا نسقط من أعماله الفنية عنصراً معيناً فيها من عناصر استرضاءه
للناس وتسامحه فى مبادئه بسبب مركزه الحقير فى المجتمع .

وهناك شواذ ، ولكن من غير الضرورى أن يكون هؤلاء الشواذ
أعظم الفنانين ، وفى وسعنا تقسيمهم إلى فئتين :

أولئك الذين يشورون ضد النظام ، وهؤلاء الذين يتجنبون
مواجهته . أما الثورة عليه فتتطوى على معارضة خلقية فى أساسها ،
وهكذا كان اتجاه فنانين أمثال هوجارث ، ودوميه ، أما تجنبه فهو الحروب

إلى عالم ما خاص بالفنان ، ونسميه مذهب الخيالية ، لكن الفنان لا يزال يسير على أحكام السوق الاقتصادية ، وهو لذلك السبب سواء كان ثائراً أو ساجداً في خيال مواجه بالمفاضلة بين الموت جوعاً ، وصبيغ فنه بتلك الجاذبية الشعبية التي ناقشنا حدودها . ولنعم الآن النظر عن كثر في فنان أصيل من كل صنف ، وهما هوجارث ، ودلكروا .

حالة هوجارث

إذا ما اتخذت هوجارث مثالا للفريق الثائر من الفنانين فإنني لا أقصد بذلك أن أنسب إليه أي تصحيح أساسي للفكرة عن الفن أو المجتمع (١) وربما يكون أقرب للحق أن نقول ، إن هوجارث كان أول فنان اكتشف مزايا الإنتاج الفني على نطاق واسع . كان هوجارث مثالا أصيلاً للطبقة المتوسطة الجديدة ، وربما كان واعياً للمفاضلة بين واحد من الأمرين بين يديه : الأول هو الاعتماد الوضيع على رعاية الطبقات العالية الثرية . ثانياً اعتمد عليهم « هولبين أو فان دايك » ، وصبراً على ذلك ، والآخر أتباع طريقة توصله إلى سوق أفقر من سابقتها لكنها رائجة ، وسواء أكان مصادفة أم عن قصد وعزم . فقد اتبع هوجارث الطريق الثانية ، فجعل صورته مجرد الأصول أو النماذج الأولى التي يمكن أن تؤخذ عنها صور مخفورة عديدة باعها مائة مائة ، وألفاً ألفاً بسعر شلنات قليلة للقطعة الواحدة ، وكان يحول الفن إلى تجارة عاقداً النية على ذلك ، ومنظماً خطواته غاية التنظيم مما جعله حريصاً على استصدار قانون لحفظ حقوق الطبع يحمي به بضاعته ، وتم له ما أراد .

(١) تبدي حالة هوجارث في التصوير وهي كحالة « بوب » في الأدب نقطة تحول في تاريخ الصلات التي تربط الفنان بجمهوره .

ومن أجل ضمان هذه القواعد المعاشية الجديدة لم يكن ولا بد أن يغير (هوجارث) طرق الإنتاج والتوزيع فحسب ، بل كان ولا بد أيضا أن يعدل في موضوع الفن ، وذلك الموضوع معروف غاية المعرفة بحيث لا يحتاج إلى أى تبيان ، ولكنى سوف أبين فقط مدلوله في هذا الموضوع ، ذلك أن هوجارث رفض التقليد الكلاسيكى المكتمل في عصر النهضة ، وهو التقاليد المسماه (جرانند منر) * ومثاليتهما ، وادعى مثلما يدعى أى فنان ثائر أنه رجع إلى بساطة الطبيعة وحقيقتها ؛ والواقع أنه انتحى ناحية محاكاة الطبيعة ونقلها نقلا واقعيًا هزليا كما جاءت في قصص عصره الخيالية وتمثيلية ، حتى اعترف هوجارث أنه أراد أن ينشئ التصاوير على لوحات القماش على نمط المسرحيات التى كانت تمثل على المسرح ، وقال : « إنى أحاول أن أعالج موضوعى معالجه الكاتب الدرامى ؛ فإن صورتى هى مسرحى ، والرجال والنساء هم ممثلى الذين يعرضون بواسطة أفعال وحركات خاصة عرضا صامتا « حفلة » ، ويجب أن نلاحظ أنه اتبع المسرح اتباعا حرفيا إلى أبعد حد ، فظهرت صورته فى تكوينها مترسمة دائما الحدود الثابتة للمسرح الحقيقى والأوضاع التقليدية لأشخاصه ، غير أنه فعل ما هو أوضح من ذلك دلالة أن اختار الهجاء هدفه ، وهو الهدف الشائع بين كتاب عصره ، ورضى بأسلوبهم القصصى أيضا ، وهناك بعض النوايرخ القليلة جديدة بالذكر ، فلقد قدم فيلدنج أولى تمثيلياته المضحكة واسمها « الحب فى أفتنة مختلفة » سنة ١٧٢٨ ، تلك السنة التى

(*) « تقليد الجرانند منر » يقوم على أساس التعاليم الفنية الشائعة

فى عهد النهضة فى إيطاليا ، وفى القرن السابع عشر فى فرنسا وفى إنجلترا أيضا .

أحرزت فيها أوبرا الشحاذين نجاحها الهائل . وأتم هوجارث أول سلسلة قصصية من إنتاجه ، وهي « تقدم هارلوتس » عام ١٧٣١ بعد شهر قليل . للنجاح العظيم لتمثيلية « ليللوا » الخلقية ، واسمها « تاجر لندن » ثم ظل هوجارث في السنوات العشرين التالية يحذو حذو أسلوب الكتابة في عصره ، فعندما اكتشف « فيلدينج » عام ١٧٤٢ بالاشتراك مع « جوزيف اندريوز » مجالا جديدا للكتابة ربما أحس هوجارث إحساسا صادقا أنه قد اكتشف مجالا جديدا للتصوير ، وكان إنتاجهم جميعا متشابهة في نفس الصفات العامة من هجاء وهزل ، ولكن كان بينهما وبينه هذا الفرق الهام ، وهو أن « فيلدينج » شاد شكلا من الكتابة كان موجودا في ذلك الوقت بشكل أولى غير ناضج ، مضيفا إليه عمقا ، وإطنابا ، وطرقا جميلة في الأسلوب والتعبير ، أما هوجارث فقد كان يمارس فنا وصل إلى درجة عالية في طرق الأداء الفني (النسنيك) والعظمة الشكلية ، ولم يكن ليضيف إلى الفن من هذه النواحي شيئا ، فكان فشله في هذه الأمور بالذات محتمقا ، لأنه مهما كان مقدار احترامنا لهوجارث وتبجيلنا إياه فلا يمكن أن يكون مبعث ذلك الاحترام والتبجيل قواعد تصميمه وإخراجه ، فأنا نجد له موضوعه لا لنسقه ، نجد له الطريقة التي يعرض بها حياة عصره ، ونجد له مواظفة الإنسانية ، ومشاركته الرقيقة كما نجد له لمحاربه الأخلاق الفاسدة والطباع الشريرة ، وثمة شاهد واضح على أن الناس في عصره أيضا كانوا يجلونه لنفس هذه الأسباب ، وأن أترابه ومعاصريه لم يكونوا يجهلون نواحي نقصه كفنان .

أما السؤال الذي يجب أن نسأله في هذا الموضع فهو ، هل هناك أي اتصال - كالاتصال بين السبب والمسبب - بين الاتجاه الذي اتجهه هوجارث في تصويره وعيوبه في طرق الأداء الفني أم لا ؟ ؟ أو نضع السؤال

بصيغة أخرى فنقول ، هل هو جارت لم يحسن استعمال المواهب الخاصة التي وهبها الله إياها ؟ ؟ ؟ فتلك هي معجزته الوحيدة الذائعة الصيت « بائعة الجبري » تبين بأية حيوية وبأى لمسات من فرشاة ملهمة يستطيع هو جارت أن يعالج العناصر الأساسية لموضوع ما ، وعلى النقيض منها نرى له صورة معتنى بها متبعاً فيها تقاليد الجرائد من هي لوحته السماء وسيجسمندا ، تبين مقدار بلاذته وقصوره عن الإلهام الفني حينما حاول أن يعالج المواضيع الخيالية ، وتتنحصر بين هاتين النهايتين أو المستويين الفنيين المجموعه المهمة من إنتاجه ، وهي بحودة دائماً قوية ، حيه ، قاسيه ، فياضه ، ولكن يكاد يكون فيها التهمك أو الهجاء مكشوفاً أكثر من اللازم ، والرمزية عادية ثافه تماماً والدعوة إلى الأخلاق بغير حصافة أو لباقة ، ولا يستطيع الإنسان أن يتجنب الخلاصة وهي سواء كان هو جارت قد قدم هذه الصفات عن قصد ، أو أنها كانت جزءاً من نشاط عقلي يعوزه الصقل فإنها كانت ثمناً للشهرة والرواج .

حالة دوميه

ربما كان ضرورياً أن نتناول حالة فنان يجله الجميع ، سعى نحو نفس الأهداف الخلقية التي نادى بها هو جارت ، واحتفظ في نفس الوقت بمعاييره الفنية ، وكانت عاقبة أعماله الخسران والبوار ، نتناوله تحقيقاً لمرأى بوجود تعارض فطري بين الفن والابتذال ، أو بتعبير آخر أحده بالاصطلاحات الجمالية أقول بين الفن والواقعية ، وأرى أن دراسة حالة « دوميه » ربما تنفعنا لذلك الغرض .

لأنه لحق أن دوميه لم يكن خلال حياته بغير أنصار يقدرون فنه ، بل يحوز اعتباره فناً مشهوراً بين الشعب بصفته رساماً للكاريكاتور ،

ولكن شهرته لم تكن أبداً من نوع شهرة (هوجارث) أو في مداها ؛ لأنه
تحمكه الجراح لم يترك طبقة من الطبقات ، وإنما كانت الطبقة المتوسطة
والبورجوازية ، أقلها نصيباً منه ، وهم الذين كان هوجارث مشهوراً بينهم .
شهرة واسعة منذ مئات من السنين سبقت دوميه ، ولقد كانت الحياة
الرتيبة المفروضة على دوميه ثقيلة العبء غاية الثقل ، متواصلة للغاية
فلم تسمح له أن ينتج أعمالاً فنية يمكن أن تعد من قبيل الأعمال الكبرى
أيما كان المعنى الذي يفهم من هذا اللفظ ، ولكنها كانت غير تافهة .
ولا مطروقة أو مردولة بأية حال من الأحوال ، فقد كان في كل تسويده
يرسمها دوميه ، وفي كل خط يخطه شاهد على عقل حساس بصير . أما الحكمة
فقد ظهرت في حياة دوميه كما بانّت من قبل في حياة هوجارث بشكل
مخرج يتفادى به الفنان حيرته القاسية في عصر رأسمالي . إن نطاق
الاستجابة للأخلاق أوسع مدى من الاستجابة للجمال ، إتساعاً غير محدود
فهى استجابة لألزم صوالحنا ، إلا أن الاستجابة للأخلاق تستلزم عامين
متعارضين مع الفن ، أولهما تحكيم عقلي أو منطقي ، والآخر استعمال
طريقة واقعية للتمثيل والتصوير ، ومن الجائز أن تكون الانفعالات التي
تلهم الفنان المتهمك الهاجى مثل هوجارث ، انفعالات أصيلة تلقائية غير أنها
كأنفعالات ليست لها علاقات ضرورية بالقدرات الجمالية ، وهى القدرات

• المقصود بالاستجابة للأخلاق في هذا الموضع هو إقبال الناس على
الفن عند استغلاله في الدعوة إلى المبادئ الخلقية كما تستغل الإعلانات مثلاً
وفي هذا الاستغلال بعض التعارض البسيط مع الفن ، ولكن يجب ألا نفهم
من ذلك أن الأخلاق نفسها تتعارض مع الفن لأن ذلك لا يستقيم في عقل
سليم ، وإلا لكان معنى ذلك أن الفنون إباحية .

الأساسية عندنا ، ولذلك السبب ذاته يحول النشاط العقلي المقصود ،
غشطات الملاحظة والتقليد اللذين تتطلبهما الواقعية ، دون انتفاع الفنان
بوسائله الجوهرية للإنتاج الفني ، وهي وسائل حدسية حسية .

المخرج الخيالي

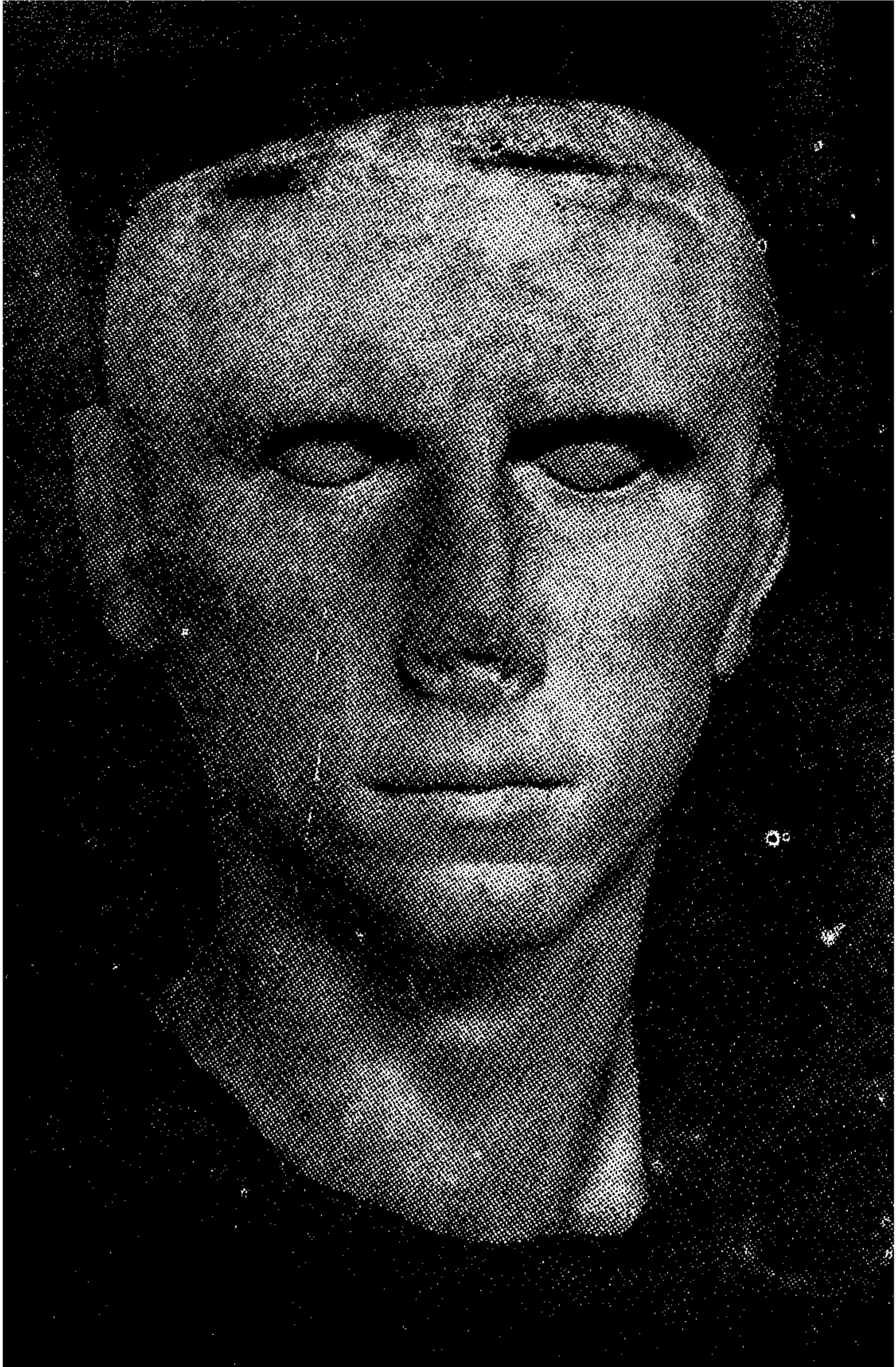
ليس عسيراً البحث عن التفسير النفسى لذلك التعارض المشار إليه ،
ولكن يجب أن نرجى ذلك الآن ، أما الذى ينبغى أن نلاحظه حالاً فهو
أن كثيراً من الفنانين فى القرنين الأخيرين قد تبينوا هذا التناقض الأساسى
السالف بين الفن والواقعية ، وربما تبينوه عن طريق لاشعورى ،
وحاربوا مذهب الواقعية حتى وصلوا إلى الدرجة التى نسميها مذهب
الخيالية (رومانسزم) والمثل الأصيل لهم هو الفنان د لا كروا ،
فقد تبين د لا كروا وربما بشكل أدق مما تبينه معاصروه أن الفن يجب
أن يتجه إلى شيء عبر منافع النوع الإنسانى الضرورية ، ومادام هذا الشيء
السامى لا يتسنى أن يكون عبر دين فوق الطبيعية فلا بد إذاً أن يكون
عبر فكرة خيالية : « دنيا الخيال » ، وكتب د لا كروا ، فى جريدته (١)
بتاريخ ٨ أغسطس سنة ١٨٥٦ يقول ، « إن أجمل الأعمال الفنية هى تلك
التي تبدى الخيال النقى للفنان ، وهذا هو سبب انحطاط المدرسة الفرنسية
للنحت والتصوير ، تلك المدرسة التى فضلت دائماً دراسة النموذج على التعبير
عن الإحساسات التى تهيم على المصور أو الناحت ، فالفرنسيون فى جميع
العصور يعنون دائماً بمواضيع الأسلوب أو الطريقة التى يتخيّلونها أنها هى
وحدّها الحق المرتجى ، فى حين أنها أكثر شيء تضليلاً ، . . . إن حبهم

(١) طبعة سنة ١٩٣٢ من إخراج اندريا جوين المجلد الثانى

تدخل العقل في كل شيء هو السبب . . . ، ولكن حتى في حالة مثل حالة دولا كروا ، يتدخل العقل أو الذهن مرة ثانية ، لأنه مهما كانت قدرات الفنان في حاجة إلى أفكار غير حسية وأخرى غير صناعية « أدائية » وثالثة غير مادية لتعبر شيئاً يتجاوز به الوظيفة الحسية فإن هناك اختلافاً جوهرياً بين الأفكار التي يسعى إليها وأفكار أخرى موجودة ، وقد يبدو ذلك غير مفهوم أكثر من اللازم ، ولكننا سوف لا نهتدى أبداً إلى سر الفن ، إلى عين الشرط اللازم لوجوده إلا إذا تعلمنا كيف نميز بين العمليات العقلية ، وهي الفعل المنطق المحكم الصادر عن الإرادة الشعورية والعمليات العقلية الأخرى التي لا تحدث إلا في بعض الأحيان حدوداً طبعياً « لاشعورياً » وتنتشر إلى مستوى الشعور فتتخذ قالباً فنياً ، وهي تحدث في حين واحد بالذات ، وهو الفرصة التي تبعث إلهام الفنان وتبنيه . تلك هي الخلاصة التي تسوقنا إليها دراستنا لتاريخ الفن . فالفنان ، كما سلمنا به فرد من هيئة اجتماعية هامة ، لا يستطيع الوصول حتى إلى مدخل ينفذ منه إلى إمكانياته بغير الأحوال التي تهيئها له الثقافة ، أما وقد وصل إلى ذلك المدخل فإنه أصبح واجباً أن يترك لكي يتقدم بمفرده على أنه فرد ، لأنه لا يستطيع أن يعبر ذلك المدخل إلا في داخل نفسه هو ، وتوجد عبر هذا المدخل النفس العالية ، نفس تتجاوز الكليات الواعية والذات وتزداد عنها عمقا ، تلك الذات المحدودة بكل الضوابط والتقاليد التي توفق بين الناس بعضهم والبعض ، ونسميها « ثقافة » أو حضارة ، نفس هي في الحقيقة نظام آخر من الواقع أعمق وأكثر اتساعاً من أي واقع معروف لمدرعاتنا اليومية ، ويرجع بحق امتياز الفنان على أتراكه من بني الإنسان إلى مقدرته على عبور هذا المدخل الموصل إلى تلك المملكة الواسعة ، وإتيانه ببعض ما عرفه من سرها .

إن فنانا خياليا مثل دلا كروا أقرب من أى فنان آخر من فناني عصر
الفكر إلى تحقيق هذه الحقيقة ، ولقد زلت قدمه مرة بعد أخرى فوق
هذا المدخل ، ولكن تغير حركة الخيالية إلى حركة ما فوق الواقع
استغرق قرنا آخر من الزمان . وإني أستعمل كلمة « ما فوق الواقع » ، وهي
كلمة مبهمه المعنى ، وقد أصبحت طابع جماعة أعضاؤها جريثون ، أحيانا ،
في تعديهم للمعقولات جرأة رسول من قبل آلهة الفكر ، وينبغي أن
تستعمل كلمة « ما فوق الواقع » ، في معناها الواسع لتعبر عن ذلك الواقع الكلى ،
وليس ذلك الواقع الكلى محتويات حواسنا والمعرفة التى نبنيها على دلائل
هذه الحواس فحسب والى تسميها علوما ، بل ومحتويات غرائزنا ، وفطرتنا
أيضا تلك التى تكمن معارفها فى الفن ، ومن البدهى أنى لا أقصد بالفن تلك
الفنون الشكلية ، الرسم ، والنحت ، والتصوير ، والعمارة فحسب ، وهي
مقصدى الأساسى فى هذا الفصل ، ولكنى أقصد بها أيضا فنون الشعر
والموسيقى والرقص .





٤٢ - تمثال نصفي وجد في قبرص - فن روماني من القرن الأول ق.م
وهي مثال لما يجب أن يسمى الفن التقليدي بمعنى الفن المبني على التقليد
الرسمية للسلطة الحاكمة



۴۳ - تمثال نصفي د لينکولا دی یزانو ، من عمل الفنان (دوناتلو
Donatello) - ۱۳۸۶ - ۱۴۶۶



٤٤ - صورة امرأة تصلي من عمل الفنان (هانز مملنج Hans Memling)

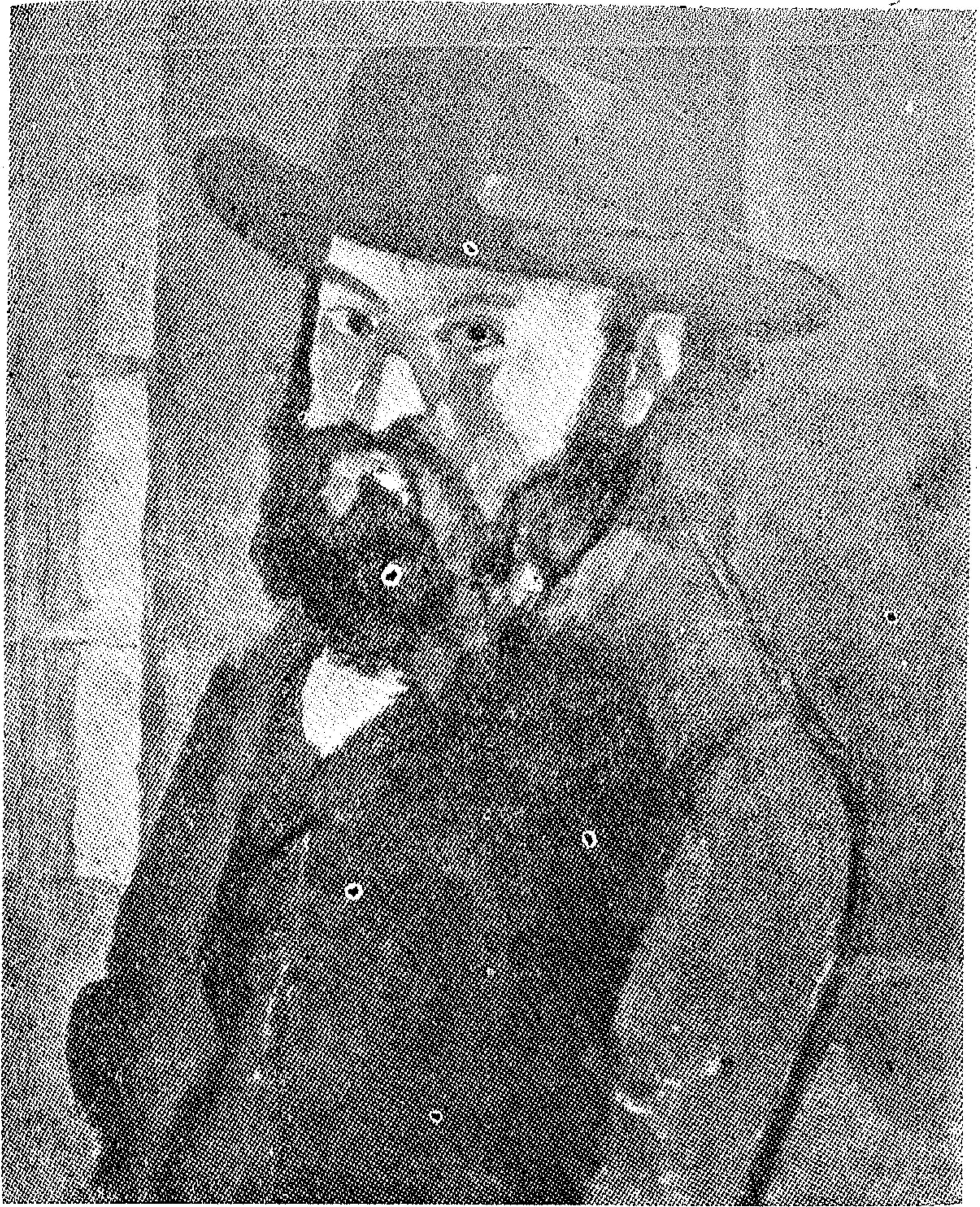
١٤٣٠ - ١٤٩٤ م



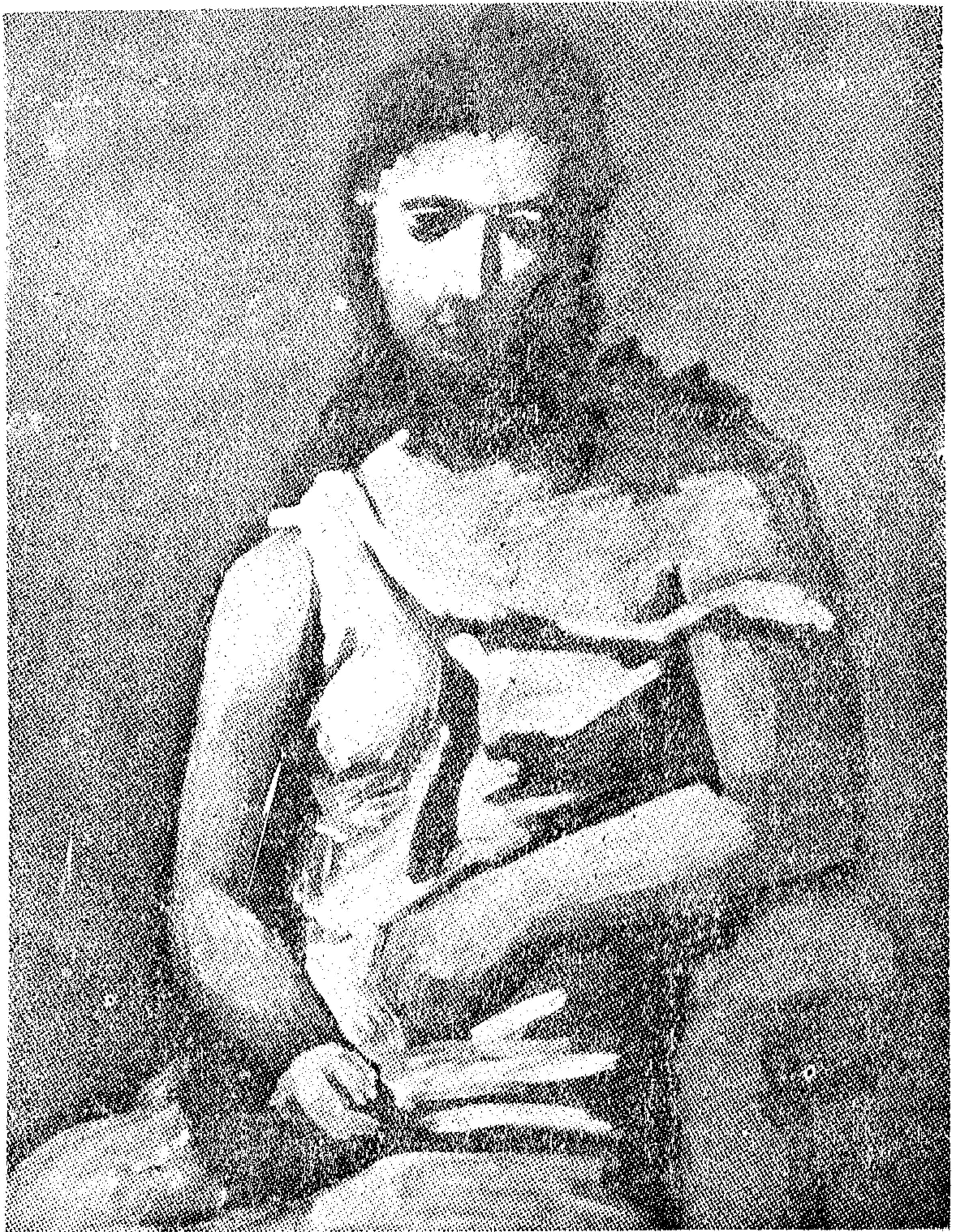
٤٥ - صورة الفنان نفسه من عمل الفنان (روبنز Rubens) ١٦٣٩-١٣٦٧



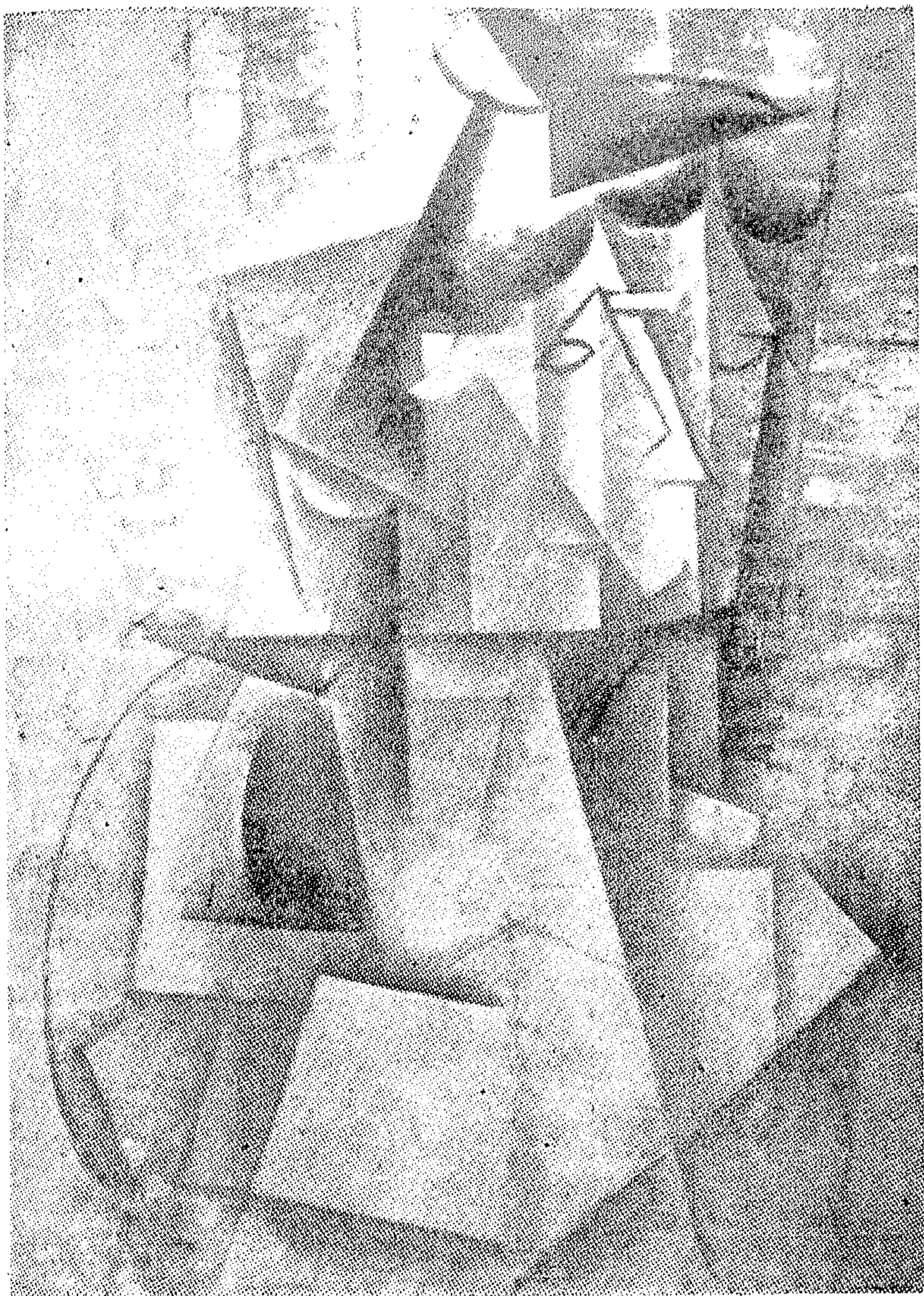
٤٦ - صورة الفنان لنفسه ، من عمل الفنان (رينوار Renior) ١٨٩٧ م.



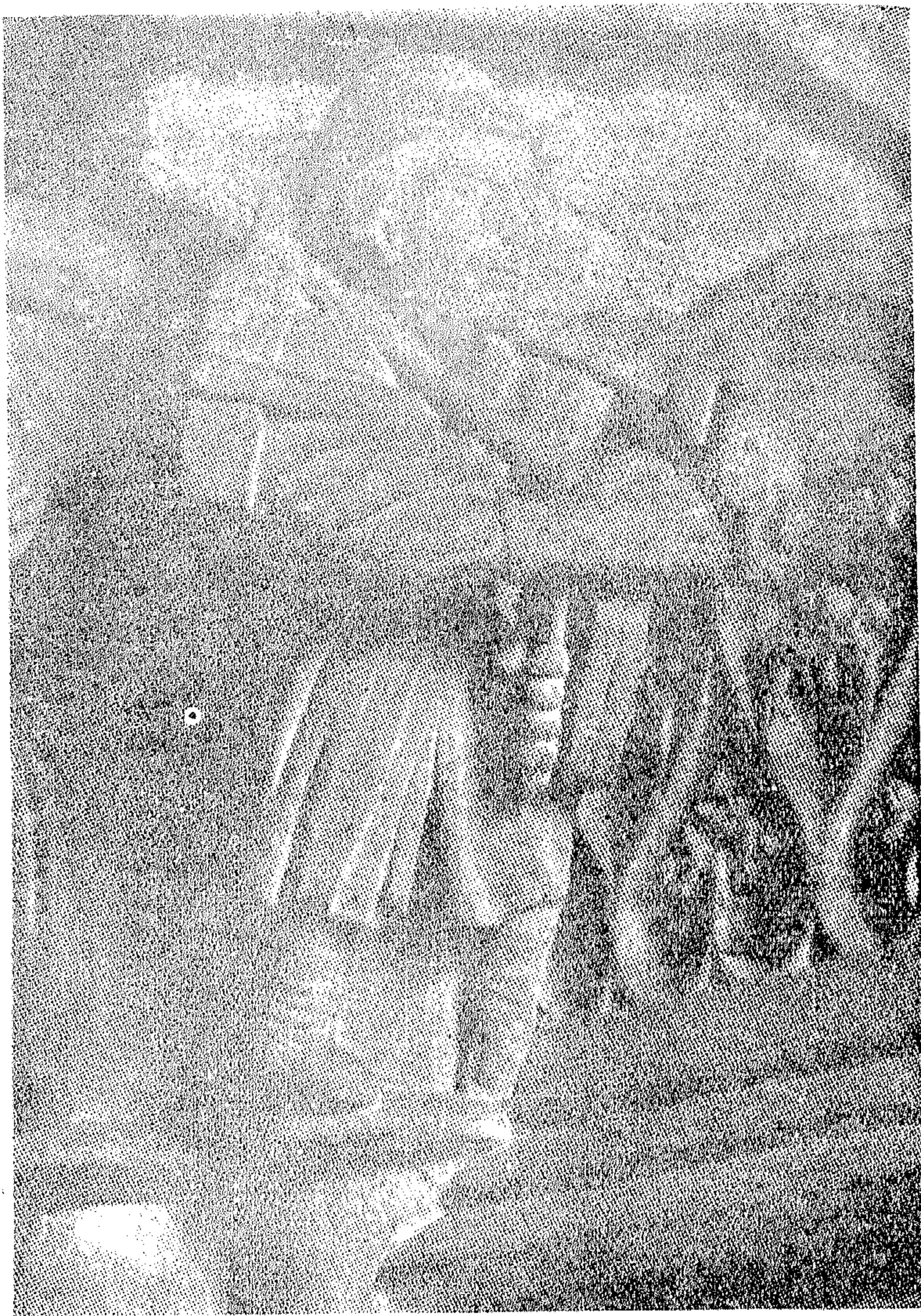
٤٧ - صورة الفنان لنفسه من عمل الفنان « سيزان » ١٨٧٩ - ١٨٨٢ م



٤٨ - د الحزن ، للفنان د پيكاسو ، ١٩٢٢ م



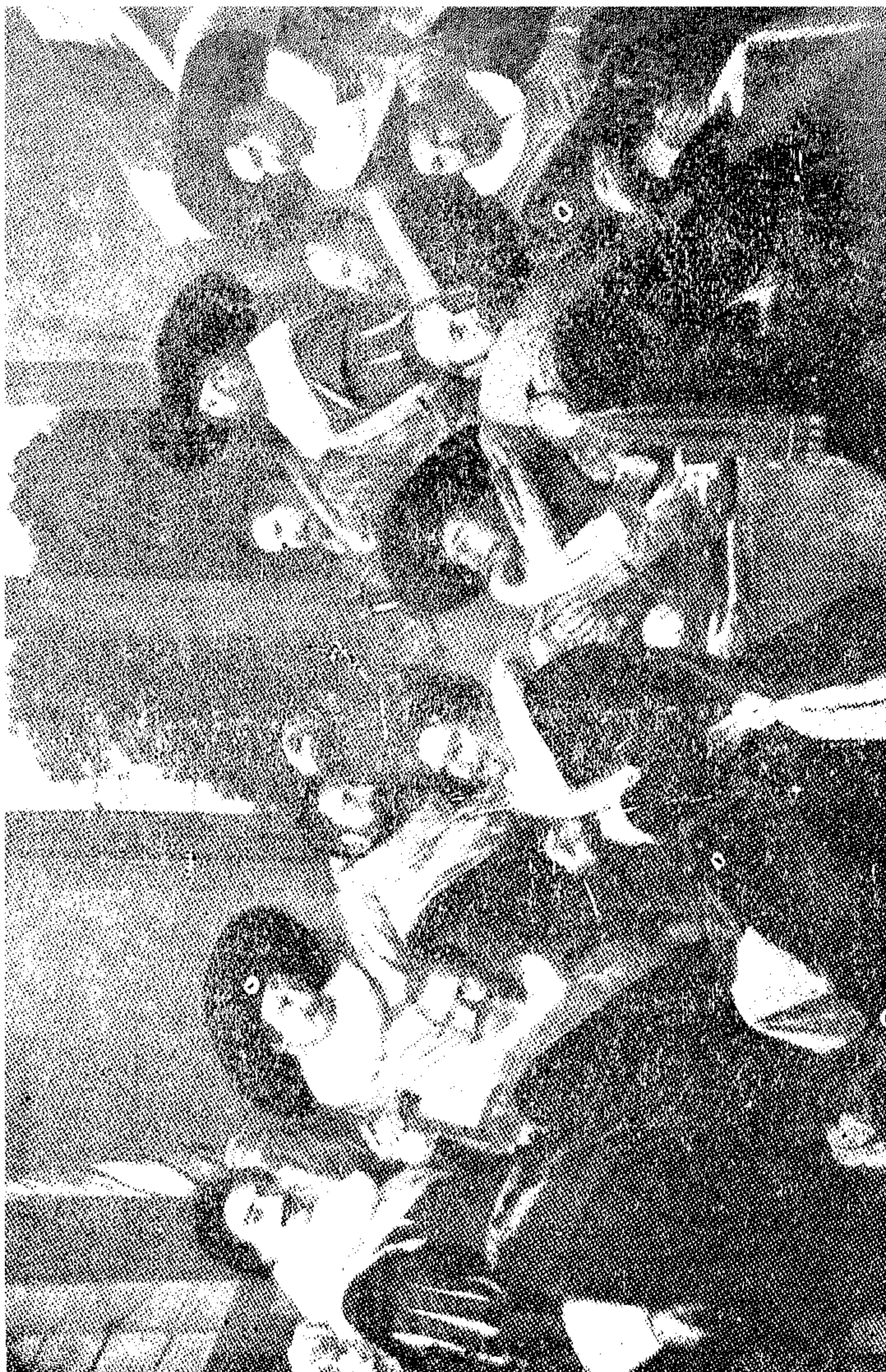
٤٩ - سيدة من بلدة (Arlesienne) للفنان د. بيكاسو ، ١٩١٢ م



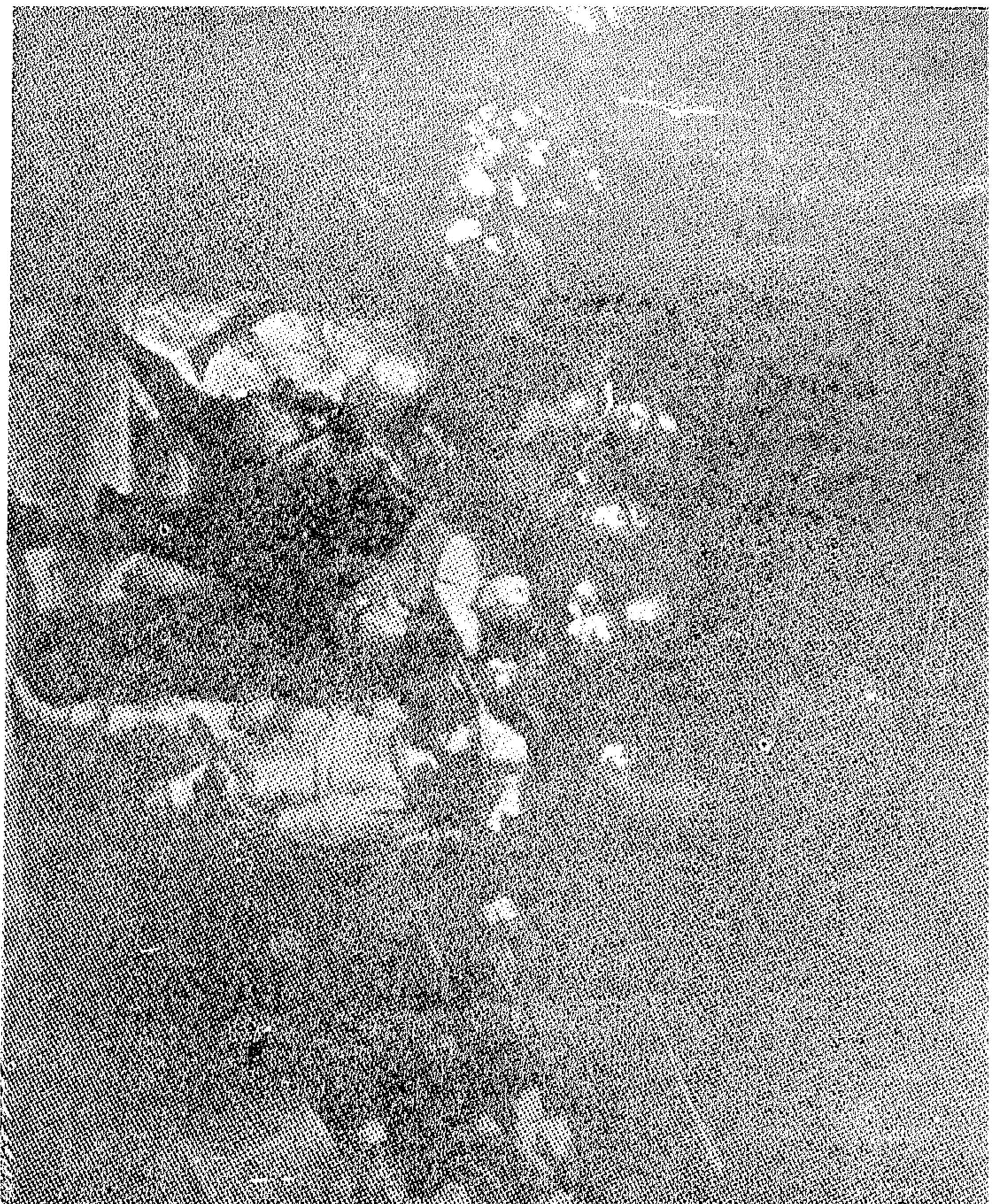
٥٠ - صورة عامل منقولة عن كيتدرائية (ولز Wells) حوالى ١٢٢٠ م



٢١٦٣٨-١٦٣٦ (پوسن) بوسان الفنان (من عمل الفنان) - الطام العاشر - ٥١



٥٢ - رهط القديس د ادريان ، من عمل الفنان د فرازه لزل ، ١٦٦٤ م



٥٣ - - د. الطرارة الليلية ، للحنان د. ومير انديت ، ١٦٤٢ م

الفصل الخامس الفن والاشعور

يجب على مراعاة الاختصار أن أ حذف مجموعة من النتائج التابعة للصيغة الرئيسية ، تلك الصيغة التي نستطيع القول أنها تتضمن كل صيغة للجمال الحق كما نستطيع أيضا التعبير عنها على النحو التالي : ما العالم المرقى كله إلا مخزن للصور والرموز التي يخلع عليها الخيال مكانا ويكسبها قيمة نسبية فإنه أشبه بما يكون بغذاء ينبغي على الخيال أن يهضمه ويمثله ، ولا بد أن تكون جميع قوى النفس الإنسانية تابعة للخيال يسخرها جميعها في آن واحد .
أودلير

ينبغي أن تكون الضرورة التي تدعونا لتناول الوجوه السيكولوجية للفن في دراسة مخصصة للفن والمجتمع واضحة الآن ، فلقد واجهتنا المرة تلو المرة في الصفحات السابقة عوامل نفسية في أصلها مبهمه إلهاما ، وفيما سوى طبيعة الدافع الجمالي الذي يعتبر وجوده الفرض الوحيد الذي يربط بين كل الحقائق التاريخية توجد بمجموعة كاملة من الظواهر وهي السحر والتصوف والرمزية والانفعال الديني والحكمة والتعقيل ، وهي تحتاج جميعها في تفسيرها إلى معرفة نفسية الفرد في صلتها بما يجوز أن نسميه نفسية الجماعة .
إن نطاق هذا الكتاب لا يتسع لمعالجة سيكولوجية الفن معالجة كاملة شاملة ، ولذلك فإنني لأقصد ها هنا إلا أن أقدم بلمحة سهلة تفاصيل وافية كي أبين أن الفن - بصرف النظر عن منافع - الاجتماعية وعن جاذبيته الموضوعية - عامل كبير الأهمية في كل دراسة نفسية لمشاكل المجتمع (م - ٩ - الفن والمجتمع)

الإنسانى ، وسأبدأ فى هذه المحاولة بالأسس العامة للتحليل النفسى بعد أن سلمت جدلاً أن أى كاتب لم يعد مطلوباً منه أن يبرر الدراسة المبينة على التحليل النفسى . صحيح أن نظريات فرويد لم تقابل بقبول عام ، ولكن مع أنها قد لا تزال فى حاجة إلى نقد جدى وتوسع فى بحثها من شتى نواحيها فليست هناك أسباب جدية تدعو إلى الشك فى صحتها ، فلقد طبقت الأسس العامة من قبل بكثير من النجاح فى نواحي شبيهة بموضوعنا مثل علم الاجتماع وعلم الأساطير ، وإنى مقتنع أن التعليل النفسى يفسر أيضاً أغلب مشاكل الفن الغامضة .

إن المصدر المباشر للعمل الفنى هو شعور الفرد على ما رأينا من قبل ومع ذلك فإن العمل الفنى لا ينال مدلوله الكامل إلا متى تكامل مع ثقافة الناس العامة أو ثقافة العصر وامتزج بها ، فهناك عاملان فى كل موقف من المواقف الفنية هما : إرادة فرد ، ومطالب مجتمع ، فالفرد يستطيع أن يبتكر عملاً فنياً يرضى نفسه ، وهو يفعل ذلك ، ولكنه لا يصل إلى الرضا النفسى الكامل الذى يبعثه ابتكار العمل الفنى إلا إذا استطاع أن يغرى المجتمع بقبول ابتكاره هذا ، غير أن المجتمع لا يحكم عادة على الأعمال الفنية عن قصد فهو يتقبلها أو يرفضها فى خلال نواحي نشاطه الثقافى المعتادة ، ويتقبلها لأنها ترضيه بصفاتها أشياء صالحة للاستعمال أى أنها قافعة أو سارة عند التفكير فيها ، وما هذا الرضى إلا صلة سطحية تصل بين الفنان الفرد والزبون الفرد والمتفرج . والحق فى ذلك أن ضرباً من الشعور المعمم أو الانفعال المعمم أيضاً يغمر المجتمع غمراً يجعل لما يبتكره الفنان ولما يرضى عنه المجتمع فى أى زمن ما طابعا خاصاً يبدو فى هاتين الوجدتين : وحدة الأسلوب ووحدة التقليد اللذين نعتبرهما من خواص فترة معينة ومكان معين أيضاً ، ونعبر عن ذلك فى كلمات آخر فنقول :

تعتبرهما خاصة من خواص حالة معينة من حالات التطور الاقصادى .
ويبدو أننا مرتبطون نتيجة لذلك بحالتين نفسييتين إحداهما فى عقل الفنان
الفرد تحكم نشاطه الابتكارى ، والأخرى فى المجتمع ككل ، تتحكم فى سمات
عامة فى الفن مثل الأسلوب والطابع العام المميز له . ومن بين هذه
السمات يدخل فى حسابنا الموضوع الفنى على أنه شيء متباين عن الجمادية
الجمالية للعمل الفنى .

علم نفس الفرد والجماعة

قد اعترف فرويد وعلماء النفس المحدثون عامة بوجود علم النفس
الجماعى متبايناً عن علم النفس الفردى ، ولذلك يجب ألا نتردد فى تطبيق
هذا التباين فى مجال الفن .

بنشأ هذا التباين ، فى أثناء تكيف الفرد نفسه لبيئته ويجوز تلخيص
هذا التباين بالطريقة الآتية :

عندما يولد الفرد يكون فى بادىء أمره واعياً فقط تلك الكائنة التى
خرج من رحمها والتى يعتمد عليها فى طعامه الضرورى ، ولكنه سرعان
ما يتنزه إلى دنيا أخرى غير الرحم وغير صدر الأم ودقتها ، وعليه بأية
طريقة أن يلائم بين نفسه وهذا العنصر الخارجى ، ومن ثم تقول نظرية
التحليل النفسى : إن شخصية الفرد ستحدد إلى مدى كبير عملية
التكيف هذه ، والتحليل النفسى بعيد من أن ينكر أن الفرد مولود وله
ميزات فطرية مشتقة من الخلايا التى تطور منها الجنين ، ولكن هذه
الميزات الخاصة تعدل تعدلاً كبيراً بخبرات الطفولة ، فالواقع أنها تتخذ
انجاءها الخاص ويتحدد مجالها الخاص أيضاً وفقاً لهذه الخبرات .
هذه الخبرات السالفة ذات طبيعة لاشعورية ، ومعنى ذلك أن الطفل -

وهو غير قادر في ذلك الحين أن يقود نفسه بإرادة منطقية من أى نوع -
تحرّكه الغرائز الغمبية ، الغريزة الجنسية وغريزة البحث عن الطعام
وكذلك تحرّكه السعى لإرضاء الحاجات الملحة وإيجاد السرون واللذة .
وفي بادئ الأمر تكون هذه الغرائز مركزة في الأم ، وكل من يحاول
أن يزعج بنفسه في الرابطة الموجودة بين الطفل وأمه يتعرض لعداوة
الطفل ، والوالد هو أول من يتعرض بشكل طبيعي لهذا الإحساس ،
والضغط الناشئ عن تضارب هذه الرغبات عند الطفل يعرف بمركب
أوديب ، ويجوز أن يظل هذا المركب فعالاً بصفته دافعا
لاشعوريا في حياته عند سن المراهقة ، ولكن ما يكاد يبدو من الوالد
اقتحامه للدائرة السحرية ، دائرة الأم وطفلها ، وهي في الحقيقة كل
دنياه الخارجية ، حتى يكون أمام الطفل حيثئذ مسلّحاً بجوز أن يملك
واحداً منهما : أن يوجه الطفل رغباته اللاشعورية تجاه ذلك الشيء الذي
كانت كثيراً ما تتم به أمه المنتزعة منه ، وهو جسمه هو ، وتلك وجهة
ربما ينتجها الطفل على الدوام في بادئ الأمر ، وينشأ عن ذلك
حالة عشق الذات والرجسية ، والثبات عند هذه المرحلة
من النمو يبدى نفسه حباً لذات الجنس ولكن غالباً ما تكبت
هذه الحالة ويوجه الفرد رغباته إلى محيط خارجي أوسع ، ومن المعتاد
كثيراً أن يوجهها تجاه من يستطيع أن يقوم مقام أمه ، ويستطيع الطفل
أن يحبه حبه لأمه وينفّس ما يكمنه لها من حب مفزط ، ويستطيع الفرد -
وقد أَرْضَى هذا العمل السابق الحياة اللاشعورية أن يعيش عيشة راضية
بغير ضغط وإكراه ، وينال كل تلك الحاجات المادية التي تقوم عليها
الحياة اليومية للرجل العادي -

إن عملية التوفيق الكاملة تسبب عدم الشذوذ ، السوية ، أما هؤلاء

الذين يخفقون في التوفيق بين أنفسهم والدنيا الخارجية توفيقا كاملا فيظلون ثابتين عند من حلة ما متوسطه « بين بين » ولذلك تعتبرهم الغالبية السوية شواذا ، أو نستعمل الاصطلاح النفسي فنسميهم مذهبواين .

نفسية الفنان وفق « نظرية فرويد »

الحكم على الفنان أنه على الدوام رجل مذهبون قول يقابل من بعض الوجوه بشيء قليل من الريية ، يجوز ألا يكون ذهان الفنان ياديا بجلاء للناس ، ومعنى ذلك ترجيح جواز كونه رجلا مذهبونا من ذلك الصنف الذي وجد طريقا لإخفاء ذهانه أو تعويضه ، والحق أن فرويد كان أول من نادى بهذا الرأي ، وفي وسعنا أن نتخذ العبارة التي وضع فيها طبيعة الفنان نقطة نبدأ منها بحثنا ، وهو يصف أعراض الأمراض العصبية عامة ، ونعني بالأعراض ذلك النوع من الحياة الخيالية التي يضطرب الفرد المعصوب أو المذهبون أن يعيشها تحت ضغط غرائزه المكبوتة ، فيشير فرويد في ختام هذه المحاضرة الخاصة إلى الفنان في هذه الكلمات : « قبل أن تغادروا هذا المكان اليوم أحب أن أوجه انتباهكم لحظتنا إلى جانب من حياة الخيال له أهمية عامة جداً ، فواقع الأمر أنه يوجد طريق للعودة ثانية من الخيال إلى الواقع ، ذلك الطريق هو الفن ، فالفنان أيضا صاحب مزاج منطوي ، وليس بعيد عليه أن يصبح معصوبا ، إنه شخص مدفوع برغبات غريزية جامعة كل الجموح ، يتلمف للحصول على مرتبة الشرف والقوة والثروة والشهرة وحب النساء ، ولكن تعوزه وسائل تحصيل هذا المتع « المسرات » ، ولذلك فإنه كأي شخص آخر له رغبات غير محققة ، ينصرف عن الواقع ويجول كل همه وكل لاشعوره أيضا إلى

خلق رغباته في حياة من الخيال ومنها قد تقوده الطريق بسهولة إلى « أمراض العصاب » ، ولذلك فلا بد من أن يكون لدى الفنان عوامل كثيرة متحدة تحول دون أن يصبح هذا كل ما يؤدي إليه تطوره ، ومعروف كل المعرفة دوام ما يعانيه الفنانون بوجه خاص من آلام ، آلام كبت جزء من قدراتهم بسبب العصاب ، والمتمثل أنهم موهبون بقدرة جبارة على تصعيد الغرائز وتعديلها وبمروية معينة في معالجة الضوابط التي تتحكم في النزاع القائم بين الرغبات ، ومع ذلك ، فالفنان يكتشف طريق الإياب إلى الواقع على الوجه الآتي : ليس الفنان بالرجل الوحيد الذي يحى حياة خيال لأن دنيا الخيال المعتدلة يتفق الناس اتفاقا عاما على إجلالها ، وتطلع إليها كل نفس متمطشة للراحة والعزاء ، ولكن « المتع » أي المسرات التي يمكن أن تستمد من ينابيع الخيال محدودة جداً بالنسبة لغير الفنانين ، ذلك أن ضوابطهم وقيودهم القاسية التي لا يستطيعون تفاديها تمنعهم من التمتع بها جميعها مادام أحلام اليقظة المحدودة التي يمكن أن تصبح حقيقة شعورية « أن تصبح أمراً واقعاً ، غير أن الفنان الأصيل واسع الحيلة والتصرف ، فهو يدرك أول كل شيء كيف يحكم أحلام يقظته حتى يفقد صبغتها الشخصية التي يستهجنها غيره وتصبح متعة لهم ، وهو يعرف أيضاً كيف يعدلها تعديلاً كافياً حتى لا ينكشف بسهولة أصلها الناشئ عن المنابع المحرمة ، ويمتلك زيادة على ذلك المقدرة العجيبة على تشكيل خاماته الخاصة حتى تعبر عن عالمه الخيالي بأمانة ، ثم يعرف كيف يصل بصورة حياته الخيالية هذه فيضا قويا جداً من السرور بدرجة يخفف معها من ضغط الضوابط والقيود ويبددها ولو إلى حين على الأقل ، ومتى يستطع الفنان أن يفعل كل ذلك يفتح الآخزين طريق الراحة والعزاء ينساب من منابع سرورهم

الاشعورية ، وهكذا بجنى ثمار مجهوده شكرهم إياه وإعجابهم به ، وحينئذ يكسب عن طريق خياله ما كان من قبل لا يقدر على كسبه إلا خيالا ، وهو الشرف والقوة وحب النساء (١) .

هذه نظرية مركزة للغاية عن الكسنة النفسى للنشاط الجمالى ويجب أن ندرسها ببعض العناية .

لقد صاغ فرويد أولا نصا عاما يقرر فيه ، أن الفن طريق للعودة ثانية من الخيال إلى الواقع ، وربما يبدو أن فرويد يقصد هنا بكلمة الواقع السوية ، لأن الواقع لفظ تقريبي بغير قواعد فلسفية أو علمية محددة ، وإنما نستطيع أن نقصد فقط بكلمة الواقع العالم الموضوعى كما تبدو صورته فى مشاعر فرد وأحاسيسه وهو فى حالة عادية أو متوسطة من الصحة والحيوية الجسمية والعقلية . ومن المسلم به أن لهذا الفرد حاجات غريزية نحو الشرف ، والقوة ، والثروة ، والشهرة ، وحب النساء ، ويستطيع أن يحقق هذه الحاجات بطريق عادى بفضل قوته الجسمية أو قوة شخصيته ، والمعصوب أيا كان تنقصه هذه الوسائل التى تحقق هذه الغاية ، ولذلك يحاول إيجاد تعويض لضعفه ، وتحقيقا لمثل هذه الرغبات فى حياة الخيال ، وتلك الطريق تستند إلى الإيهام الذاتى والهلوسة والجنون أى إلى حالة من حالات العصاب أو الزهان ، ولكن فرويد يرى أن أفرادا معينين من هؤلاء لديهم القدرة على تجنب ما يترتب على مثل هذه

1 - Introductory Lectures on Psycho-analysis, trans. by, Joan Rivière, London, 1922" PP. 314-5.

ومع أن فرويد استعمل فى هذه المقالة كلمة عصاب (neurosis) تتضمن بوجه عام خللا وظيفيا فى الجهاز العصبى إلا أن اللفظ ذهان (psychosis) الذى لا يتضمن أى أذى عضوى أكثر ملائمة فى هذا الموضع .

الحياة الخيالية لأنهم يملكون هذه القدرة الفذة على التصعيد ،
لأنهم يستطيعون أن يحولوا خيالاتهم إلى منافع موضوعية من نوع ما .
إن خيالات المذهنون العادى أو المعصوب تبقى محبوسة وذلك كبت للقوى
ينتهى فى آخر الأمر بانفجار بالجنون ، لكن المذهنون الفنان يتمكن
من تدبير خيالاته تدبيراً يخرجها من حيز عقله ، فينسقمها فى شكل لا ينكر
أو يموه أصلها الأناى أو الشخصى الصرف فحسب ولكنه ينكر أيضاً كل
التنكير أصلها الناشء عن الحاجات أو الغرائز المسكوبة الممنوعة ،
ومعنى ذلك أن الفنان له قدرة على تعميم حياته العقلية ، بل له علاقة
على ذلك قدرة أخرى تعتبر أهم خطوة فى العملية ، وهى القدرة العجيبة -
كما يسميها فرويد - على تشكيل هذا الشكل المعمم فى أثناء صياغته
الصياغة المادية الموضوعية تشكيلاً بارعاً حتى يعطى العمل الفنى الناتج
عن ذلك سروراً موضوعياً أكيد ليس له بحلاء أى صلة بأصول ذلك
العمل الفنى فى لاشعور الفنان ، وإنما يبدو راجعاً إلى المتوافقات والنسب ،
المادية مثل قيم السطح ، والعمق ، والتوافق ، وإلى كل
الصفات الأخرى الخاصة بالعمل الفنى التى نسميها الجمال ، وينال
الفنان أخيراً عن طريق تلك الحقيقة القائمة ، وهى كونه قادراً بهذه
الكيفية على أن يهب السرور لجمهور غفير من الناس ، ينال ما كان يحول
دونه عصابه ، ينال الشرف والقوة ، والثروة ، والشهرة ، وحب النساء .

تعديلات فى نظرية فرويد :

كانت هذه هى الفكرة التى وصل إليها فرويد فى سنة ١٩١٧ ، ومن
ذلك الحين لم يعدل نظريته عن جملة الفنان وطبيعته تعديلاً كبيراً ، ومع
ذلك فهناك فى بعض مذكراته الفكرة ملاحظة أو ملاحظة ثانوية ، تلقين على

الموضوع ضوء آخر ، ويشبه فرويد غيره من المحللين النفسين في اهتمامه
 اهتماماً أساسياً بموضوعات الفن ، فالموضوع الجيد عنده أجدر بالعناية
 من عمل فني ممتاز ، ولذلك كان ضياع الوقت واضحا في عمل مثل د. جراديغا
 لمن صنع جنسن ، ، لكن فرويد أكثر أمانة من أن يغفل ما ينشأ من
 صعاب في التوفيق بين الحقائق ونظريته ، ففي نشرة له عن الابتكار الأدبي
 وأحلام اليقظة (Literary Creation and the Day dreams)
 أول ما نشرت سنة ١٩٠٨ (١) ، يرى أنه يجب التفريق بين الشعراء القصصيين
 شعراء الملاحم التراجيديين ، الذين ينظمون قصص الأبطال الخالدة
 ويحددون موضوعاتهم جاهزة ، وبين كتاب ينمقون التعبير عن خيالاتهم الشخصية
 يريد فرويد بذلك الاعتراف بوجود الأحلام أو الخيالات الجماعية
 المدونة في تراث أمة ، يتناولها الشاعر ولا يعطيها إلا شكلا ساراً وأكثر
 اكتمالا (٢) ، ولكننا نسأل ، بأي الوسائل يعطيها الشاعر أو

1 - Neue Revue, Vol. I. Republished in Sammlung Kleiner
 Schriften Zur Neurosenlehre 2nd. series.

2 - Cf. also Group Psychology and The Analysis of the Ego
 Trans. by, James Strachey, London 1922," PP.114-5

وفيه د. وإذن فالأسطورة هي الخطوة التي يخرج بها الفرد عن نفسية
 الجماعة ، والأسطورة النفسية هي بلا شك أولى الأساطير في هذا السبيل
 وهي أسطورة البطل ، أما الأسطورة التي تفسر ظواهر الطبيعة فلا بد
 أنها جاءت بعدها بكثير . والشاعر هو أول من سلك هذا السبيل
 وبذلك حرر نفسه من سيطرة الجماعة خيالاً ، وهو قادر رغماً من هذا كما أثبت
 د. رانك ، فيما بعد على أن يشق طريقة إبداعاً إلى الجماعة في مجال
 الواقع ، لأنه يقص على الجماعة أعمال البطل التي يتذكرها ، وما هذا البطل
 في حقيقة الأمر إلا هو نفسه ، وبهذه الطريقة ينزل إلى مستوى الواقع

الفنان ذلك السرور الشكلى ؟ هنا أعلن فرويد - فى ذلك الوقت - أنه قد عجز . إن الأمر فى رأيه غامض . ربما يكون السرور الذى يضيفه العمل الفنى معقداً فى سيره ، إلا أن فرويد واثق تماماً من شىء واحد ، وهو أن طريقة الفنان أو الشاعر فى الأداء (التكنيك) هى بشكل ما وسيلة لإزالة الحواجز القائمة بين « أنات الفرد » وتوحيدها جميعها فى نفس واحدة جماعية كتلك النفس التى وجدناها نموذجية للحياة الرتيبة التى عاشها القوم البدائيون ، تلك الحياة التى لم يصبح بعد فيها عالم الخيال عالماً غير حقيقى ، ثم ينتهى فرويد إلى القول بأن العناصر الجمالية أو الشكلية الصرفة فى عمل فنى تخلق قسطاً من السرور أو ضرباً من الاغواء التحضيرى ، يسمح حينما يؤثر فى إحساساتنا بانطلاق نوع آخر من المتعة بالعمل الفنى أرقى من سابقه ، ينبع من مستويات نفسية أبعدهمقاً ، ويقول : « إنى أعتقد أن للسرور بالجمال الذى يولده فينا الفنان المبتكر طابعاً تحضيرياً - أولياً ، وأن التمتع الحق بالعمل الفنى ينشأ عن تفريجه لتوترات نفسية خاصة » .

اعترف فرويد نفسه مراراً أن مشاهداته فى هذا الموضوع لم تفسر المشاكل كلها وهنا نسأل : هل حقيقة السرور الأولى « التحضيرى » ، الذى يثيره عمل فنى ، مجرد استجابة حركية صادرة عن جهازنا العصبى وأجسامنا

== ويرفع سامعيه إلى مستوى الخيال ، ولكن سامعيه يعرفون الشاعر ويقدرونه ويستطيعون أن يتقمصوا شخصية البطل أيضاً . وذلك لأنهم يتطلعون أيضاً إلى الأب الأول مثل ما يتطلع الشاعر . بهذه الطريقة يفسر « فرويد » أصل الأسطورة ومنشئها ، ولكنه لم يعطنا أى تفسير للكيفية التى يرفع بها الشاعر سامعيه إلى مستوى الخيال ويسموبهم ص ١١٤-١١٥

لنسب وصفات مادية بعينها في شيء ما ؟ ؟ أو هو قذف إحساس في داخل الشكل الكلي للشيء أو في تركيبه جميعه قذفاً أكثر اكنمالاً في نفوسنا وتعاظفا معها ؟ ؟ أو أن شكل الشيء أو تركيبه ذو صلة بعوامل غريزية في أعماق طبقات العقل لا بإحساسات الجهاز العصبي الحركية وحدها ؟ ؟ ولا بد من أن نفصل في هذه الأسئلة مستخدمين البحوث النفسية حتى نستطيع أن نتأكد بعد ذلك أننا عرفنا تفسير كنه الخبرة الجمالية .

تعريف (الهى Id)

نقح فرويد منذ وقت قريب جداً تشريحه الشخصية العقلية ، ومع أنه لم يشر في هذا الجزء من عمله أية إشارة مباشرة إلى المشكلة الجمالية فإن بعض ملاحظاته توحى بشيء ما ، وعلينا الآن اتباعاً لما رسمه في محاضراته التمهيدية الجديدة ، أن ننظر للفرد وكأنه منقسم إلى ثلاث طبقات أو مستويات من الشعور تسمى الأنا (Ego) أو النفس الشاعرة ، والأنا العليا (super ego) أو الضمير اللاشعورى ، والهى (Id) أو النفس اللاشعورية ، ولا نستطيع أن نتصور هذه الأقسام محدودة إلا فرضاً ، وليكنها تتداخل فعلاً بعضها في البعض الآخر ، فيجب ألا نتخيل ، الأنا العليا ، ، على الأخص ، شيئاً ما تفصله (الأنا) عن (الهى) فإن بعض مميزاتها مشتقة من الهى اشتقاقاً مباشراً ، وأما الهى فهى ذلك الجزء الغامض من شخصيتنا الوعر المنال ، والمعلومات القليلة التى نعرفها عنها وصلت إلى علمنا عن طريق دراسة الأحلام ، ومن تكوين أعراض الأمراض العصبية ، وأغلبها ذو طابع سلبي ، وكل ما يمكن أن توصف به أنها هى كل ما ليس « أنا » ، ونستطيع أن نفهمها فهما أقرب إلى الحقيقة عن طريق الصور فنسميها « عماء » ، أو قدراً لغلى الثورة ، ونحن نفرض أنها موجودة .

في مكان ما على اتصال مباشر بالعمليات الطبيعية داخل الجسم ، أى بالعمليات العضوية والجسمية فتتكفل بدلا منها بالحاجات الغريزية وتبنيها طابعا عقليا تنفذ به ، ولا يمكننا لاستطيع القول في أى مكان يحدث ذلك الاتصال . إن هذه الغرائز تماثل د الهى ، بالطاقة الحيوية ، ولكن د الهى ، لا تسير وفق نظام معين أو إرادة موحدة بل لها دافع يحركها للوصول إلى ما يرضى الحاجات الغريزية بما يتفق مع أساس السرور ، أما قوانين المنطق وبخاصة قانون التناقض فلا تنطبق على العمليات اللاشعورية في د الهى ولا شىء فيها يمكن أن يقابل بالنفى ، ونحن ندهش إذ نجد فيها شذوذاً عن قول الفلاسفة : إن المكان والزمان شكلان لازمان لأفعالنا العقلية ، فلا شىء في د الهى ، يتفق مع فكرة الزمن ولا اعتراف فيها بفوات الوقت ، ولا تتغير فيها العمليات العقلية بمرور الزمن أيضا ، (وذلك الأمر الأخير شديد الغرابة ، وفي حاحه إلى أن يهتم به التفكير الفلسفى اهتماما مناسباً) ، وأحس على الدوام أننا لم نستفد إلا قليلا جداً من تلك النظرية التى تقوم على حقيقة لا ريب فيها ، والتى تقول إن د المكبوت ، يظل مع مرور الزمن ثابتا غير متغير ويبدو أن هذه النظرية تمهد لنا الوصول إلى بعض الحقائق ذات الأثر البالغ حقا ومن الطبعى أن لا تعرف د الهى ، قيما ، ولا خيرا ، ولا شرا ، ولا أخلاقا ، وإنما يهيمن العامل الاقتصادى ، أو ، إذا شئت قل د عامل السكم ، على كل عملياتها ، وهو وثيق الصلة بأساس السرور) (١)

أما بالنسبة (للأننا) فإن فرويد يقول إننا لا نكون مخطئين إذا اعتبرنا د الأننا ، ذلك الجزء من د الهى ، الذى تعدل بقربة من الدنيا

الخارجية ، وتعرضه لها وتأثير نفوذ هذه الدنيا عليه ، وأنه هو الذى يعمل على استقبال المثيرات ، وحماية الكائن منها ومثلها كمثل الطبقة الصدفية ، أى القشرة التى تحيط بها نفسها ذرة من أى مادة حية . . . ونياية عن د الهى ، ولمصلحتها تلحق د الأنا ، فيما بين الرغبة والأداء عامل الفكر للتأجيل والتسويق فتستفيد فى أثناء ذلك من مخلفات الخبرات المخزونة فى الذاكرة ، وبهذه الطريقة تخفض د الأنا ، أساس السرور الذى يحمس عمليات د الهى ، ويقويها تقوية لا تنكر ، وتستبدله بأساس الواقع الذى يبشر بأمان أكثر ونجاح أعم .

ومع ذلك فإن أبرز ما يميز الأنا فى تباينها عن د الهى ، ميل فيها للجمع بين محتوياتها فى مركب واحد ، للجمع بين عملياتها العقلية والتوحيد بينها ، وذلك الميل غير موجود البتة فى د الهى ، . . . وهذا الميل وحده هو الذى يولد درجات التنسيق الفائقة التى تحتاجها الأنا لأرقى منتجاتها الناجحة (١)

الأنا العليا أو الضمير اللاشعورى

ربما وصفت الأنا العليا وصفا أكثر بساطة من سابقتها ، ويسند فرويد ، إلى ذلك الجزء من حياة الفرد العقلية أعمال المراقبة الذاتية ، والضمير الخلقى ، والتمسك بالمثاليات ، فهى الممثلة لكل الضوابط الخلقية ، ولسان الدافع للكمال ، وقصارى القول هى كل ما نستطيع أن نفهمه فهما نفسيا عما يسميه الناس الأشياء الرفيعة فى الحياة الإنسانية .

ومن المؤكد أن فكرة الأنا العليا ليست صعبة الفهم ، ذلك أن

لغالبيتنا فكرة واضحة عما نقصده بكلمة الضمير الخلقى ، غير أن فكرة فرويد عن الأنا العليا ، مجرد فكرة عن ضمير أكبر وأعم ، تشمل وظيفته ، الوظيفة الكاملة لمراقبة الذات ، وتمذيبها لذاتها عن وعى ، والتوجيه الذاتى ، لكن تصبح هذه الوظيفة كثيرة التكرار عادية حتى لتكاد تصبح لا شعورية ، وهى تقوم فى جوهرها على ما يسميه فرويد حقيقتين هامتين ، إحداهما بيولوجية وهى اعتماد الطفل الآدمى لمدة طويلة على والديه ، والأخرى نفسية وهى عقدة أوديب ، ويشير فرويد لتصريح الفيلسوف (كانت) المشهور . د أن لا شىء برهن له على عظمة الخالق ، وكان به أكثر اقتناعا سوى السموات المزدانة بالنجوم فوقنا ، والرقيب الخالق فينا ، وينتقده قائلا : د إن ذلك الرقيب الخلقى هو بغير شك شىء فى داخلنا ، لكنه لم يكن موجوداً فينا منذ البداية وهو على هذا الاعتبار يخالف الغريزة الجنسية الموجودة بالتأكيد منذ بدء الحياة وليست بشىء يحدث يأتى فقط فيما بعد . لكن الأطفال الصغار مشهورون بضعفهم الخلقى ، فهم خلو من موانع داخلية تضاد دوافعهم الباحثة عن اللذة والسرور ، ولذا فالدور الذى تقوم به الذات العليا فيما بعد فى الحياة تقوم به فى بادىء الأمر بقوة خارجية ، وهى السلطة الوالدية ، فإن نفوذ الأبوين يغمر الطفل ويهيمن عليه بوساطة إبداء دلائل المحبة ووعدهم بها ، ووعيدهم بالعقوبة ، ويعنى هذا الوعيد بالنسبة للطفل فقدان المحبة ، كما يعنى ضرورة خشيته خوفاً من العقاب ذاته ، وهذا القلق الموضوعى بشارة القلق الخلقى الذى يأتى بعد ، وليس من شىء يحيز للإنسان أن يتكلم عن د أنا عليا ، أو د رقيب خلقى ، مادام الأمر الأول وهو القلق الموضوعى غالباً مهيمنا ، وإنما ينشأ الموقف الثانى وهو د الرقيب الخلقى ، بعد ، وهو الذى نرحب كل

الترحيب باعتباره الحالة السوية العادية ، ذلك بأن الطفل يتشرب القوانين والضوابط الخارجية ، ولذلك تحل « الأنا العليا » محل وظيفة الوالدين ، فنلاحظ من ذلك الحين فصاعداً « الأنا » ، وتقودها وتهدها بالوعيد بنفس الطريقة التي كان الوالدان يسلكانها مع الطفل من قبل (١) .

دعت الضرورة أن أركز هذا العرض لتشريح الشخصية العقلية عن « فرويد » ، ولست أكتفى احتفظت كثيراً ما أمكنني ذلك وعن قصد بكلمات فرويد الأصلية ، ولعلنا نملك الآن صورة عن الفكرة واضحة كل الوضوح ننظر في تطبيقها على المشاكل التي تتصل بنا ، فمن الواضح أن العمل الفني صلوات بكل منطقة من مناطق العقل ، فهو يستمد فاعليته « طاقته الحيوية » وتعديه للمنطق ، وقوته الغامضة العجيبة من « الهى » التي يجب أن نعدها منبع ما اعتدنا أن نسميه الإلهام ، وتعطيه « الأنا » الكيان والوحدة الشكلين ، وأخيراً قد تسوى « الأنا العليا » بينه وبين الفلسفات الفكرية أو الأمانى الروحية ، وهي جميعها من ابتكارها الخاص .

إن الضوء الذي تلقينه فروض نظرية فرويد على كل تاريخ الفن وتطوره بالنسبة للفرد ، وبالنسبة للجنس الإنساني أيضاً ، ليكشف عن خبايا الموضوع الفني كل الكشف ، مما يجعلها في نظري شخصياً أقوى دليل على المشروعية العامة لنظرية التحليل النفسى ، فإن الحقيقة الواضحة عن تجربة والتي يعرفها كل إنسان مرهف الحس نحو الجمال ، أن الفن كله شيء واحد ، فم سواء كان الإنسان بين يدي رسم كهف مما قبل التاريخ ، أو تميمة زنجية ، أو فسيفساء بزنطية ، أو كترائية قوطية ، أو صورة من عهد النهضة فإنما

هو قائم أمام العناصر الأساسية التي تعطى العمل الفني مشروعيته الجمالية .
أو هو قائم أمام ظواهر واحدة بعينها . ولكن كيف يوفق الإنسان بين
اختلاف المظاهر الخارجية لهذه الأشياء في نظرية عامة عن الفن ؟ قد
بين التحليل النفسى الطريق ، وإن كانت مجرد طريق تجريبية . فإننا نعرف
الآن أن من الجائز أن تكون لآى عمل من الأعمال الفنية أصوله
من الخبرات الشخصية غير المتغيرة نسبيا وهى محتويات « الهى » ، كما نعرف
أيضا أن هذه الأحاسيس الأولية التى يبدىها العمل الفنى تسكس فى ختام
عملية التصعيد والتنقيح بثوب من فلسفات « الأنا العليا » ، تلك الفلسفات
التي « تخلق بدورها أيضا التقاليد الماضية للجنس والناس ، وتستسلم ولكن
ببطء لنفوذ الحاضر وللتطورات الجديدة » . « فالأنا ، تتوسط بين القوة

الأولية « الحشنة » ، والمثالية البالغة المتطرفة ، فتعطى ذلك الذى يخرج
من « الهى » قويا لكن لا شكل له وربما كان مرعبا ، تعطيه شكلا وتناسقا
ماديا ، ثم تنهب فى (الأنا العليا) هذه الأشكال والمتناسقات
الاتجاهات الفكرية ، وأمانى الدين والأخلاق والمثالية الاجتماعية .

حدود نظرية فرويد

تساعدنا نظرية فرويد على فهم كنه الباعث الذى يهيم فردا
بذاته ليصبح فنا ، وترشدنا إلى المنطقة التى تأتى منها البواعث ، وهى
مصدر أى عمل فنى ، كما تبين لنا لماذا يجب أن ينقح ذلك الباعث ، وينكر
أو « يمويه » ، ثم يعطى شكل وحدة مركبة غريبة كل الغرابة عن طبيعتها
الأصلية (١) ، وأخيرا تشرح لماذا يضطر الفنان لسلام بين مبتكراته

(١) الفن والغريزة الجنسية - يظن المتزمتون فى الدين والتفكير على
الدوام أن بين الفن والغريزة الجنسية صلة ، ويعمد الفنان خلال العصور

والفلسفات التي ينبني عليها «الضمير» الديني والأخلاقي والاجتماعي للجنس الإنساني الذي يعيش بين ظهرائيه ، ولاكتنهما لا تزال تترك بدون تفسير هذا النوع بذاته من الحساسية الذي يمكن الفنان من تحويل خيالاته إلى شكل مادي ، ذلك الشكل الذي يحضنا على أن نشارك الفنان طريقة ابتكاره.

== التي مثل هذا التزمت شأن فيها إلى صبح إنتاجه الفني بجاذبية جنسية مضادا بذلك هذا الاتجاه السابق ، ولكن مثل هذا الفن يكون دائما فنا من الدرجة الثانية ، وما التصوير الخليع بصفة عامة إلا دعوى خلقية مقلوبة ، ولا يتصل اتصالا مباشرا بالقوى اللاشعورية الأصلية في «الهي» .

ويجب أن نميز بين البواعث الجنسية السافرة في الفن والآخرى المستورة فان مافيه من بواعث خفية مستورة موجود دائما مثلها في الأحلام ، وكثيرا ما يتمكن التحليل النفسي بوسائله العادية من الكشف عنها ، ولكن كما نميل حينما نقص الرؤيا أو نتذكرها إلى أن نستتر طبيعتها الجنسية عن أنفسنا كذلك يصبح ما يحويه الإلهام الأصل من بواعث جنسية مستورا مختفيا في عملية الابتكار الفني الأصلية ، إن الفن الجنسي المكشوف قليل جدا ، كما أن ظاهرة التصوير الخليع تبدو على الدوام في الأمم المتمدنية ولاكتننا إذا تمعنا في الأطوار التاريخية العظيمة في تطور الفن وتمعنا باديء ذي بدء في الفن المصري ، والصيني والفارسي ، والبيزنطي ، والقوطي لانجد أبدا أي قدر ملحوظ من الناحية الجنسية السافرة معبرا عنه في الأعمال الفنية الهامة . وربما تكون الهند هي البلد الوحيد التي لا ينطبق عليها هذا التعميم ، وحتى بين العناصر البدائية المختلفة نجد الميل بشكل طبيعي يرمي إلى مداراة الأصل الجنسي للفن وتنكيهه ، ولنتقارن هذا مثلا بالدليل الذي قدمه الدكتور «سيلجمان» القائل فيه : «مع أن الفن وبخاصة الفن الزخرفي يلعب دورا كبيرا جدا في حياة الغالبية العظمى

(م - ١٠ الفن والمجتمع)

يرضى فرويد بترك تلك العملية سرا غامضا ، غير أنه في آخر الفصل الذى شرح فيه الشخصية العقلية اقترح اقتراحا جاء صدفة ، ربما يبين الخطوط الرئيسية التى نكتشف باتباعها حل هذه المشكلة ، فهو ينبهنا

== من الشعوب التى تعيش فى مجموعة الجزر الواقعة فى الشمال الشرقى من أستراليا «البابويين» ، بشكل يفوق ماله من أثر بيتنا ، فإن إمارات بعينها تنقصه بلا تعليل ، وأول كل شيء ندرة وجود العنصر الجنسى فيها ، ولا يغيب الرسم الخليع المفصل فحسب ، بل يندر أيضا أن تصور الأعضاء التناسلية المؤنثة ذاتها ، ولما كانت الشعوب السابق ذكرها لا تكشف هذا السر أو هذا التحفظ فى حديثها بينما يعطون الحرية كلها لغير المتزوجين فى تناول المسائل الجنسية كان هذا التحفظ أو الكتمان السالف الذكر مثيرا للعجب والدهشة الشديدتين عن (The Melanesians of British New Guinea, P. 38) ثم انتقار نه بقول فرويد أيضا لنواصل دراسة الحالة الممتعة التى يبتغى الناس فيها السعادة فى التمتع بالجمال أولا وأخيرا حيثما وجدت حواسهم وأذواقهم إلى هذا الجمال سبيلا ، جمال الإنسان ، حركاته ، وتركيبه ، وجمال الأشياء الطبيعية ، وجمال المناظر الخلوية وجمال المبتكرات الفنية وحتى جمال المبتكرات العلمية ، ذلك الاتجاه الجمالى كهدف فى الحياة يحمينا بعض الحماية من من المتاعب المحتملة ، بل قادر إلى حد كبير على تعويض مفقود ، فالتمتع بالجمال يولد نوعا بذاته من الإحساس المخدر للإنسان تخديرا هادئا . هذا مع العلم بأن منفعة الجمال غير واضحة للعيان كل الوضوح ، فلا تتضح ضرورته للأهداف الحضارية ورغم ذلك لا يمكن أن تقوم المدنية بدونه . إن علم الجمال يستقصى الحالات التى تعتبر فيها الأشياء جميلة ، غير أنه لا يستطيع أن يفسر كنه الجمال أو أصله ، وإنما يخفى كالمعتاد إنتاجه المحدود فى خضم من الكلمات الرنانة عديمة المعنى ، وما يقوله التحليل النفسى كذلك

بماستمرار إلى التركيب المؤقت للمناطق التي قسم إليها العقل الإنساني ، وكذلك إلى إمكان جواز اختلاف وظيفة هذه الأقسام في شخص عن آخر ، وعلى الأخص نتيجة لمرض عقلي ، فيستطرد قائلا : ولأنه لمن السهل أن نتخيل أيضا أن رياضات خاصة من رياضات الصوفيين قد تنجح في قلب الصلات العادية بين مناطق العقل المختلفة ، فيصير الجهاز الإدراكي ، على سبيل المثال ، قادراً على أن يتصل بأعمق طبقات (الأنا) ، وكذلك (بالهي) اتصالاً يبعد عنه مناله بغير تلك الرياضة ، (١) ، ويبدو لي أن هذه العبارة العارضة قد تحوى الحل الذي نبحث عنه ، لأننا إذا ما صورنا مناطق العقل كـ ثلاث طبقات تعلو كل واحدة منهن الأخرى ، (مع العلم بأننا لا حظنا مقدار قصور صورة كـ هذه) استطعنا حينئذ باستمرارنا في تقشيرها هذا أن نتخيل ظاهرة تحدث في أحوال نادرة خاصة ، ظاهرة يمكن تقشيرها بالمكان الضعيف أو الخلل كما يسمى في علم الجيولوجيا ، تكون سبباً في أن تصبح الطبقات في جزء واحد من العقل غير موجودة -- أي لا طبقات فيه -- ومكشوفة بعضها للبعض الآخر في مستويات غير عادية ،

== - وليسوء الحظ - عن الجمال أقل مما يقوله عن سائر الأشياء الأخرى ، أما الأمر الذي يبدو أكيداً ثابتاً فهو صدور الجمال عن نواحي الإحساس الجنسي . فحب الجمال مثال مضبوط للاحساسات المحرمة المهدف ؛ لأن الجمال والجمادية هما قبل كل شيء صفتا الشيء الجنسي ، ومن الملاحظ أن أعضاء التناسل ذاتها غير جميلة أبداً ، وهي مثيرة المنظر على الدوام . ويبدو على غير ذلك أن صفة الجمال تتصل بأشياء جنسية ثانوية

تأخرى عن كتاب (Civilisation and its Descontents) ص ٣٨ - ٣٩

ومعنى ذلك أن الإدراك الحسى للذات يتصل اتصالاً مباشراً (بالهوى) ، ويختطف من « مرجل الغلى » ، هذا شكلاً من الأشكال الأولية الأصيلة ، أو بعضاً من وحدات أو تركيبات غرزية من الكلمات ، أو الصور ، أو النغمات ، وهى التى تبنى عليها أسس العمل الفنى ، ونحن فى حاجة تصوى لبعض فروض كهذه نفسر بها ذلك المدخل ، نفسر بها ذلك الحدس الموسيقى المعروف بالإلهام ، وهو الهبة النادرة التى يحوزها فى كل العصور أفراد قلائل .
نعدم فنانيين عبقرين (١) .

وظيفة الفنان الاجتماعية

نستطيع بواسطة هذه النظرية أن نواصل سعيينا لتفسير وظيفة الفنان الاجتماعية ، فنقول إن وظيفته الأولى والأخيرة التى تهيه امتيازاته العديدة النظير ، هى تلك القدرة على تشكيل الحياة الغرزية التى تنبعث من أعماق مستويات « أو مناطق » العقل تشكيلاً مادياً ، ونحن نفترض أن العقل عند ذلك المستوى أوفى تلك المنطقة جماعى فى صورته (٢) ، وبما أن الفنان يستطيع أن يهب هذه الأطياف المستورة شكلاً ظاهراً أمامنا فهو قادر على إثارتنا إثارة منبعثة من الأعماق . ولكن يجب عليه فى عملية إخراج هذه الأطياف فى شكلها المادى أن يكون ماهراً مهارة خاصة لئلا يصدنا عنها الحق الأبلج الموجود فيها ، وهو لذلك يكسوا ابتكاره بيهجات أو مفاتيح صناعية كالأكتمال ، وبما يناسبه من انسجام أو تناسب ، وصفاء ، وهذم كلها عمل عقله الواعى ، وهو (الأنا) . وتنتهى إلى هنا ، كما أعتقد ،

(١) لقد أوليت هذه النظرية اهتماماً أكثر فى كتاب (Education Through Art) الفصل السادس ،

(٢) قارن هذا الكلام بالصورة الجماعية فى الفصل الثانى .

وظيفة الفن الأساسية ، وإلى هنا ينتهى فن بيكاسو ، وسيزان ، وفن جميع
تألفناين الشرقيين ، والفنانيين البدائيين أيضا . لكن المجتمع جعل من
الفنان فى أزمان معينة مفسراً لما يصدر عن (الأنا العليا) من أخلاق
ومثاليات ، ولذلك أصبح الفن خادماً للدين ، أو للأخلاق ، أو للفلسفة
الاجتماعية ، وفى تلك العملية الأخيرة عانى الفن دائماً بوصفه فناً الكثير ،
وذلك لشيء واحد ، وهو أن التبليغ يبدو دائماً فى حالة كهذه ، أكثر
أهمية وألزم من كيفية العرض الفنى ، وينسى الناس أن الكيفية ،
كيفية العرض - فى الفن - هى التى تهتمنا فى النهاية . ولـكننا نقصد
بالكيفية شيئاً أكثر من مظاهر الجمال وقشوره ، نقصد قبل كل شيء
الطاقة الدافعة ، وهى الروح الدافعة للقوى ، تلك التى تنبع من اللا شعور .
نستطيع أن نعرض للناس الآراء ، وبنينا العقل السامية المعقولة أى
فلسفاته ، بواسطة الأدوات الفكرية أو العلمية ، غير أن أحداث العقل
المنبعثة من الأعماق - وهى ليست شيئاً منطقياً ، ولا اقتصادياً ، ولكن لها
وغم ذلك على الأجيال المتعاقبة من بنى الإنسان تأثيراً خالداً غير متغير -
ليست فى منال أى فرد سوى الفنان أو الرجل المتصوف ، ولا يستطيع
أحد غير الفنان أن يعطيها شكلاً مادياً ، ومع ذلك فالرجل المتصوف
فنان أيضاً إذ لا يمكن أبداً أن يصير الرجل المتصوف الكامل
واعياً لتلك الحقائق الرفيعة دون أن يلهم فى نفس الوقت ما يعبر به عنها
تعبيراً شعرياً .



الفصل السادس الفن والتعليم

نحن أموات ما انتهى عهد الطفولة

« برانيسيزى »

لقد واجهتني مشاكل ذلك الموضوع بشكل عملي للغاية خلال الوقت القصير الذى شغلت فيه كرسى الفنون الجميلة فى إحدى جامعاتنا ، وكنت إذ ذاك أقوم بتدريس منهاج فى تاريخ الفنون وتذوقها ، وأختبر فى آخر السنة الدراسية أولئك الطلبة الذين تلقوا هذه المادة على أنها واحدة من دراسات عديدة يجب فيها الكفاية للحصول على الدرجة « الشهادة » ، ويجوز أن توصف قواعد كفاية الطلبة فى كل المواد الأخرى - وهى اللغات القديمة والحديثة ، والأدب الإنجليزى ، والتاريخ ، والرياضيات ، والفلسفة - بأنها قواعد عقلية ، ومع أن الأمر لا يخلو من توجيه بعض الانتباه الطفيف إلى أسلوب الطالب الأدبى ، وحتى إلى سهولة قراءة خطه ، ووضوحه كذلك ، فلربما كان أليق طالب برضاء الممتحن هو ذلك الطالب المثابر صاحب الذاكرة الجيدة ، والعقل المنطقى ، ولكنى كنت كلما فكرت فى قواعد اختبار الطلبة فى مادتي ازددت اقتناعا بأن لا صلة لما يملك الصفات التى يعجب بها الممتحنون الآخرون فى المواد الأخرى ، وأنها شئ متباين عنها تمام التباين يجوز أن توصف بأنها حساسية ، فقد كان فى إمكان الطالب مثلا أن يعرف كل حقائق تاريخ الفن - مثل (تواريخ ميلاد الفنانين ، وتواريخ وفاتهم وتعريف الاصطلاحات والحركات

الفنية ، وحتى علم نفس المادة) - دون أن يكون بأية حال قادراً على أن يميز عملاً فنياً عندما يراه ، بل ويكون عاجزاً كل العجز عن التفريق بين الفضائل الجمالية لعدد من الأعمال الفنية .

ربما يتبادر إلى الأذهان أن مادة الفنون الجميلة بهذا الحال زودتنا بمصحح مفيد للتطرف العقلي - أي المغالاة في المواد العقلية - الموجود في نظامنا التعليمي ، ولكنها في الواقع ليس لها ذلك الأثر ، فإذا مارس طالب رسوباً فاحشاً في كل مادة إلا الفنون الجميلة لا يجديه نفعا جواز حصوله على درجة الامتياز في هذه المادة بذاتها ، كما أن أية محاولة ، لإثبات وجوب اعتبار الطالب الممتاز في التاريخ أو الآداب القديمة غير جدير بالدرجة العلمية نظراً لفقدانه الحساسية الجمالية فقدانا كاملاً أن تكون محل نظر جدي من أولى الشأن ، ولذلك ربما يكون عدم وضوح إدراك هذه المتناقضات هو العذر في إهمال الفن إهمالاً عاماً في جامعات بريطانيا العظمى ، أما في البلاد الأخرى فقد يقال إن جامعاتها مقتنعة بأن تظل محصورة في نطاق الوجوه العقلية لهذه المادة .

سن البراءة

يبين تقدير العوامل النفسية التي نوقشت في الفصل الماضي وجوب الرجوع إلى المعنى الحقيقي للكلمة ، وذلك فيما يتعلق بالتربية الفنية ، مهما كانت هذه الكلمة صحيحة بالنسبة لعملية التربية بصورة عامة ، ومحاولة الكشف بكيفية ما عن ذلك الشيء المنخبوء عند الفرد أو المكبوت فيه . فمن المشاهدات الشائعة بين كل أولئك المهتمين بتعليم الأطفال أن الدافع الخيالي يسير سيرا طبيعياً حتى سن الحادية عشر أو الثانية عشر تقريباً ، أي أن الأطفال حتى هذا السن إحساساً غريزياً بالنسجام اللون ، وبالتكوين ، وبالتركيب الخيالي ، ويفترض الناس عامة أن هذه القدرات الغريزية تفسح وقت ذلك

بسبب هجوم البلوغ مجالا لفاعلية قدرات أكثر منها انخيازاً للمنطق ،
تصاحبها نواحي نشاطها المتصلة بها ، تحل محل النشاط الجمالي وتطرده ،
ولكن الأمر ليس بهذه البساطة تفسيره مع تجاوزنا الحقيقة القائلة : من
العسير القول بأن بلوغ الحلم يظهر في سن الحادية عشر بين أطفال الشمال
كيفما كان حالهم . فإن الذي يحدث هو نمو تدريجي ، قد يستحثه عارض
أو انحراف مفاجئ . في نظام تربية الطفل . بل هو أمر تشرحه شرحاً
طبعياً الظروف النفسية التي قدمناها في الفصل الماضي . إذ قلنا إن تلك
«الآنا العليا» الناقدة الواعية تأخذ تنمو في الطفل نمواً بطيئاً ، وهي في
كل وجوهها رقيقة على الغرائز كابتة لها ، وقد تبدو الغرائز التي تجد مخرجاً
لها أو تعبيراً عن نفسها في النشاط الجمالي ضارة كل الضرر ، ولكن يجب
أن نتذكر أن الاتجاه كله في هذه المرحلة من النمو يرمى إلى استبدال
ما يسميه فرويد ، عامل الواقع ، وما هو إلا صورة السلوك السوي
الذي يبيده المدرس والوالد ، استبداله بعامل السرور وهو
الموجه الوحيد لحياة الطفل حتى ذلك الحين . ويقول فرويد : إن
«الآنا العليا» تمثل كل الضوابط الأخلاقية ، وإسان الدافع نحو الكمال ،
وإنها باختصار كل ما نستطيع أن نفهمه فهما نفسياً مما يسميه الناس الأشياء
«الرفيعة» في الحياة الإنسانية . ومادما نستطيع أن نقص أثر الذات العليا
نفسها ، ونرجع بتكوينها إلى نفوذ الوالدين ، والمعلمين وما إلى ذلك من
سلطات فأننا سندرك كثير آمن معناها إذا درسنا تلك المصادر . فالوالدان
وما يشبههما من سلطات - بوجه عام - يتبعون في تربية أطفالهم وتنشئتهم
ما تمليه عليهم أنانيتهم العليا الخاصة ، ومهما يكن الاتفاق بين أنانيتهم - جمع
«أنا» - وبين أنانيتهم العليا الخاصة في تربية الطفل فإنهم مدققون ، قساة ،
غلاظ ينسون الصعوبات التي لاقوها هم شخصياً في أيام طفولتهم ، ويسرهم

أن يتمكنوا من التشبيه بأبائهم أنفسهم تشبها تاما صارما ، بأبائهم أولئك
الذين أخذهم - في أيامهم الخوالي - لمثل هذه القيود القاسية . ويترتب
على ذلك ألا تبني أنا الطفل العليا في حقيقة بنائها على مثال الوالدين بل على
غرار دأنا الوالدين العليا ، تأخذ عنها نفس محتوياتها ، وتصبح مركبة
مقلدة ، ولقيم الدهر الطويل كله التي تناقلتها الأجيال بهذه الطريقة
من جيل إلى جيل (١) .

وفي وسعنا القول إن النقطة التي أول ما تتخذ عندها أنا الطفل العليا
شكلا بائنا هي حوالى سن الحادية عشر تقريبا وليس ذلك هو السن الذي
تأخذ عنده دوافع الطفل الغريزية الجمالية تصبح مشلولة خامدة مكبوتة
فحسب ، ولكنه أيضا السن الذي يظهر فيه وعي الطفل الخلقى أول ظهوره .

الطفل الموهوب

لا يحدث الكبت في حالة أطفال قلائل ، وأولئك هم الذين
نصفهم - حينئذ - بأنهم موهوبو الحساسية الجمالية ولدينا بناء على ذلك - من
وجهة نظر التربية الفنية - سؤالان هاما :

(الأول) لماذا تحدث هذه الاستثناءات ، أو بمعنى آخر لماذا يظهر
هؤلاء الشواذ ؟

(الثاني) وإذا احتجنا إلى أى حد أن نزيد عدد هؤلاء الشواذ ،
فبأى كيفية يمكن أن يتم ذلك ؟

إن هذه المسألة معقدة جداً لدرجة لا تتسنى معها معالجتها باستيفاء في
هذا الكتاب ، ولكن هناك ولا شك تفسيرات نفسية وأخرى جسمية
تشرحها ، وفي وسعنا القول بصفة عامة إن هذه الحالات الشاذة تظهر -

1 - New Introductory Lectures, P. 90

(*) المقصود بالكبت هو كبت دوافع الطفل الغريزية الجمالية .

طبقاً للتحليل النفسى - فى الحالة التى تنشأ فيها كل نواحى الشذوذ النفسى ، ومعنى ذلك أن يخفق فرد ما لسبب من الأسباب العديدة التى قدمها التحليل النفسى فى أن يصيب تلك الموضوعية الكاملة ، أو التهيئة المادية الكاملة التى نسميها استبدال عامل الواقع بعامل السرور ، وقد يسلك هذا الفرد قنوات العصاب العديدة وربما تودى به إلى الجنون ، لكنه فى حالات معينة يوفق بين نفسه والواقع توفيقاً يتخذ شكل نشاط فنى .

ويرى البعض أحياناً أن هذه القلة موهوبة بصفات فذة فسيولوجية الأصل ، لها أصلها فى تركيب الجسم ووظائف الأعضاء - ومعنى ذلك أن لمثل هؤلاء الأفراد جهـازاً عصيباً يتجاوز المسألوف حساسية للمؤثرات الخارجية مثل الضوء ، واللون ، والصوت والكتلة . فإذا كان اهتمامهم بتلك الصفات المادية عظيماً للغاية اندفعوا إلى صد تلك السلطات التى قد تنحرف بنشاطهم إلى الأعمال التى يرضى عنها المجتمع صدأ شديداً ، وهناك أدلة كثيرة على أن من طبيعة المزاج الفنى صعوبة الانقياد فى مثل هذه الظروف . والناس عموماً يعدون الشاعر «جوته» ، لا شاعراً عظيماً لحسب وإنما رجلاً سوياً معقولاً على الخصوص أيضاً ، ومع ذلك فنحن نجد أن فى حالته هذه دليلاً بيناً على شذوذه شذوذاً نفسياً ، إذ يحكى جوته نفسه فى كتاب (Dichtung und Wahrheit) كيف غلب عليه فى وقت معين من أيام طفولته هزبان مهلك وكثر أكثر الألوان الفخارية فى منزل والديه . وأنا أرى جواز القول بأن الأطفال جميعاً يبدأون الحياة مزودين بكل العده العضوية والحسية الضرورية لأن يكونوا فنانين ، ويجوز أن توجد من بينهم فئة قليلة فاسدة التركيب العضوى ، فاقدة للحساسية على الإطلاق ، ونعنى هؤلاء أفراداً شديدي العمى اللونى ، وبالفى صميمهم

النفقات بحالة شديدة يعجزون معها عن التفاعل الجمالى ، وحتى هذا القول فى حاجة إلى التأييد العلى . فالغالبية العظمى من الأطفال حساسون للجمال منذ الميلاد ، وتلك الأحداث التى تصيب الطفل فى السنين الأولى من حياته هى التى تقرر مقدراته على التعبير الجمالى أو عجزه عنه ، وهى المقدرة على نشر إحساساته على ملاء مستوفاة ، نشرأ له أثره البالغ على الأفراد الآخرين . .

وعلى ذلك فإننا جميعا نولد فنانين ، وإنما نصبح مواطنين غير حساسين للجمال فى مجتمع بورجوازى لأحد أمرين : أحدهما ، أننا نمسخ مسخا جسميا فى عملية التربية ، فتعجز أجسامنا عن أن تبدو فى حركات ونغمات طبيعية منسجمة متناسقة ، والآخر أننا نمسخ مسخا نفسيا ، لأننا مضطرون لقبول صورة اجتماعية عن السوية تستبعد التعبير الحر عن الدوافع الجمالية .

مسألة القيم

قد وضحت المشكلة التربوية إذا ، أو على الأصح وضح الأشكال التى تبدى ، لأنه قد يبدو أننا لا نستطيع أن ننمى الدوافع الجمالية إلا بعد المخاطرة بالقضاء على كل هذه الاتجاهات والسلطات التى تهدف إلى جعل الفرد ممثلا لأناتنا العليا ، ومعنى ذلك جعله مواطنا صالحا ، يبنى د مركبة للنقايد المتوارثة ولقيم الدهر الطويل كله التى توارثناها بهذه الطريقة جيلا بعد جيل ، .

وهكذا أصبحت المشكلة كلها مسألة قيم ، وقد سبق أن رأينا أفلاطون مثل ذلك ، ولا ينتهى الأشكال ، كما عرضه أفلاطون ، إلا بمحاولة جعل الفن نفسه ممثلا للأناتنا العليا ، أى جعله مطية لقيم خلقية

ومثالية ، ولكن دلائل تاريخ الفن كلها - كما رأيناها - تثبت أن الفن يأخذ في التدهور منذ اللحظة التي يخضع فيها لهذه القيم العقلية والخلقية ، الآن هناك تعارضا أساسيا بين القيم الغريزية وما نسميه للايجاز قويا تقليدية أو نقول ، بين قوى دلهى ، وقوى ، الأنا العليا .

نظرية أفلاطون عن الفن والتعليم

لقد أتاحت نظرية أفلاطون عن الفن فرصة لفهمها فهما خاطئا لدرجة كبيرة جداً ، لا لأن الشارحين لفلسفة أفلاطون لم يفهموه ، ولكن على الأصح لأنهم يعرفون عن الفن الشيء القليل جداً ، وأنا لا أدعى فهمهم . أفلاطون فهما أحسن من سواى ، ولكننى أرى أن قبول النظرية التي أعرضها في هذا الكتاب عن الفن سيساعدنا بالتأكد على فهم السر في تمديد أفلاطون دواما بالفن التقليدى ، كما يدلنا على أن ما اعترض عليه أفلاطون حق الاعتراض لم يكن هو الطابع الغريزي الحسى للفن ، ذلك الطابع الذى كان يقره على الدوام ، ولكنه الخاطى بين القيم الخلقية والقيم الجمالية . ولا نستطيع طبعاً تمييز الرأى القائل بأن أفلاطون يمكن للفن كل شيء إلا أن استفاد به استفادتنا بالخادم ، ذلك أنه ككل معاصريه قلما تبين مجالا مستقلا بالقيم الجمالية ، وكانت دلالة الفكرة العامة عن الفن بالنسبة له لا شيء سوى مجرد فنون متنوعة ، ونظر إلى تلك الفنون نظرتهم إلى أشكال رقيقة رشيقة للنشاط عملى لا إلى طرق للتعبير عن خبرات ذاتية ، ويؤكد أفلاطون يحارب بقوة وجهة نظرنا عن الفن على أنه لغة نتناقل بها معرفة حدسية إلهامية عن الواقع ، وهو فاعل ذلك فعلا ، حقان اعتراضه على الفن هو بالضبط أن الفن لا ينقل أى نوع من الحقائق التي يفعل عليها ، ولذلك لا نستطيع استخدامه مرشدا للناس في تصرفاتهم الخلقية .

تقوم نظرية أفلاطون عن الفن على فكرة ثلاثية عن الواقع وكذلك نظرية فرويد ، مثلما رأيناها من قبل ، وربما تكون المقارنة بين النظامين خيالية غريبة ولكن لنجربها - يميز (١) أفلاطون بين ثلاث مراتب أو أنظمة للأشياء : الأول الشكل الخالد المطلق ، وهو حق كله بين كله ، وثانيها الشيء المدرك المحسوس ، وهو منقول عن الشكل ، أما الثالث فهو العمل الفني ، وهو منقول عن الشيء المدرك ، ويتفق مع مراتب الواقع الثلاث هذه ثلاث مراتب للمعرفة ، ولذلك يكون منهاج المعرفة القائم في العمل الفني مجرد صورة منعكسة للمعرفة الحسية القائمة في تلك الفكرة الخشنة السهلة عن الواقع التي نجنيها من خبراتنا اليومية ، ولا يصل إلى أى فكرة سديدة عن الواقع المطلق إلا هؤلاء القادرون عن طريق الفلسفة على الوصول إلى أعلى مراتب الوجود ، ولذلك فهم وحدهم الذين يستطيعون معرفة الشيء الصالح والأمر الصواب .

من ذلك يتبين لنا على الفور أن أعلى مراتب الحقيقة والمعرفة عند أفلاطون تتفق مع فكرة فرويد عن «الآنا العليا» وأن المراتبة الثانية للحقيقة والمعرفة عنده أيضا يجوز أن نربطها بالحياة الواعية «الآنا» ، ولكن قبل أن نبين أوجه الشبه بين فكرة أفلاطون عن الفن على أنه المراتبة الثالثة للحقيقة والمعرفة وفكرة فرويد عن اللاشعور يجب أن نعلم النظر قليلا في نظرية أفلاطون .

نعم إن أفلاطون يرى الفن نسخة منقولة عن نسخة ، أو مظهر آ

(١) إني مدين هنا لأحسن عرض أعرفه عن فلسفة أفلاطون عن الفن وهو مقال كتبه د. ج. كوانجود، في (Mind) المجلد ٣٤، نمرة ١٣٤-١٩٢٥

منقولاً عن مظهر ، وأن اللغة * التي يستعملها بصفة عامة أتاححت فرصة
للشروح الخاطئة المتداولة لنظريته عن الفن بأنه تقليد شيء أو تمثيل له ، لكن
أفلاطون لم ير مطلقاً العمل الفني مجرد نسخة عن الأصل أو صورة
طبق الأصل ، وإنما يراه حادثاً خبيراً يحدث في طبقة أخرى من طبقات الواقع ،
وإنما نجد في المحاورات عبارات كثيرة تبين أن أفلاطون تحقق بوضوح من
الطبيعة الانطقية لتلك الطبقة من طبقات الواقع ، ولربما يكون خير مثال
نقته لـ ذلك وصف الشاعر الذي قدمه سقراط في كتاب (Ion) إذ يقول :
« وذلك لأن جميع الشعراء الممتازين ، سواء كانوا شعراء سبى
أو شعراء أغاني عاطفيين ، لا ينظمون قصائدهم الرائعة بطريق الصناعة
« الفن » ، وإنما ينظمونها في هذا الشكل البديع لأنهم يلمهون مأخوذون .
« وكما أن أتباع « سيديل المرحين » - وسيديل آلهة الطبيعة عند سكان الأناضول
القديمين ، وكان أتباعه يسمون الكوريبيانت ، وكانوا مشهورين برقصاتهم
الدينية المرحية - حين يرقصون يكونون في غير قواهم العقلية الصحيحة كذلك
لا يكون شعراء الأدغال في حال عقلية صحيحة حينما يؤلفون أشعارهم الجميلة
« الأخاذة ، لكنهم عندما تسيطر عليهم قوة الموسيقى ، وتأخذهم قافية الشعر يلمهون
وبغبيون عن وعيهم « أى يؤخذون ، مثلهم في ذلك كمثل عذارى « باكوس » ،
« اللاتى تنهلن اللبن والشهد من الأنهار حينما يسحرهن « ديونيسيس » ، لا عندما
يكن طبيعيات في حالتهم العقلية الصحيحة . وتقوم بنفس هذا الدور روح
الشاعر العاطفي كما يروى الشعراء عن أنفسهم ، لأنهم يقولون لنا إنهم
ينهلون الأغاني من النافورات العسلية ، ويقطفونها من حدائق « موزس » ،
وروضاتها ، وهم كالحشرات ينتقلون طائرين من زهرة إلى زهرة . وهذا

(*) أسلوب التعبير .

(*) (Muses) تسعة آلهة للشعر والموسيقى والآداب عند الإغريق .

هو عين الصواب ، فالشاعر شيء قدسى خفيف ذو أجنحة ، وهو عديم
الابتكار حتى يلهم ، وحتى يخرج عن حواسه ويغيب عنه عقله ، وهو إن لم يصل
إلى هذه الحالة ، يكن غير ذى قوة ، عاجزاً عن أن يلفظ كلامه المقدس (١)
هذا الدليل قاطع قوى كل القوة ، لكن فى وسعنا أن نقتبس تفسير نظرية
أفلاطون الذى قدمه الأستاذ دكوانج وود ، فى الرسالة المشار إليهما من قبل ،
لأنه يشير إلى اللاشعور إشارة مباشرة فى أسلوب من التعبير يمت كثيراً
إلى العصر الحاضر إذ يقول : ليس الفن معرفة ، لأنه لا يمكن تمجيده لما
فيه من حق ، ولأن موضوعه ليس هو الفكر ، وليس الفن رأياً لأنه
لا يمكن تمجيده لنفعه ، ولأن موضوعه ليس المدرك الحسى . . إن اسمه
الصحيح الخاص هو الخيال ، وإن من موضوعاته الصور ، والخيالات ،
أو الأطياف ، والمظاهر الخالصة ، يدركها الإنسان ، بل يتذكرها بطريق
شبيه برؤيا الأحلام إن لم تكن هى ذاتها . إن النشاط الخيالى لا يقرر
شيئاً ما ، ولذلك لا تعوز الفنان المعرفة فحسب بل ويعوزه الزأى أيضاً ،
وتخلو أعماله الفنية من الحقائق ، ومن التقريرات أيضاً التى تصح وقتاً ما ،
والكن فيها سحراً ، أو رواء فقط متى نزع لا يترك شيئاً وراءه ، وهذا
السحر هو ما نسميه جمالاً . . .

من الممكن رد اعتراض أفلاطون على الفن وعلى وجود الفنانين
فى جمهوريته المثالية إلى أمرين : الأول اعتراض عقلى ، والآخر مبنى على
الزهد والتشوف . فنجد أفلاطون فى كل جزء من فلسفته يفترض أن العقل
أنبل جزء من طبيعتنا ، وأن الحياة الوحيدة التى يمكن أن تكون حياة
طبيعية سعيدة هى تلك الحياة التى يحكمها العقل وينظمها وهو لا يفترض هذا

فحسب بل نراه يؤكد ويبرهن على صحته ، ولذلك ينظر بعين الريبة إلى طريقة تعبير تخدم الانفعالات قبل كل شيء ، طريقة ربما تكون في أصلها وشكلها لا عقلية البتة . نعم إن أفلاطون يرى في فقرة واحدة - وهي الفقرة (Philebus, 156) - إمكانية جود فن مجرد أو مطلق ، غير أنه يرى أن الفن بوجه عام حسي مضل ، والسبب الذي يوجب حكمه بعنف هو هذه الحقيقة التي لا مرأ فيها ، وهي أن للفن قوة كهذه على الحواس والخيال . ولقد بين أفلاطون ذلك ، وأعلنه ببالغ الوضوح حينما عين مكانة الموسيقى ووظيفتها بوصفها أداة تعليمية . (أنظر الكتاب الثالث من الجمهورية ، والكتاب الثاني من القوانين) ومثال ذلك قوله :

« إن التربية هي إلزام الشباب ذلك العدل الصحيح وتوجيههم إليه . ذلك العدل الذي يقره القانون والذي أجمعت خبرة أكبر الناس سنًا ، وأحسنهم عقلاً أنه صحيح بحق . وإذن رغبة في ألا تعود نفس الطفل الفرح أو الحزن في حالة لا تتفق والقانون ، ولا تتفق أيضا مع أولئك الذين يطيعون القانون ، وإنما تعتاد اتباع القانون ، والفرح بنفس الأشياء التي يسر بها الكبار ، والحزن لما يحزنون له ، أقول رغبة في الوصول إلى هذه النتيجة يبدو ضروريا ابتكار التراتيل ، التي تبهر النفس حقًا ، والتي تنسق بحيث تغرس ذلك التوافق الذي نتكلم عنه ، وبما أن عقل الطفل عاجز عن تحمل التداريب الجدية ، فتسمى هذه التراتيل ألعابًا تمثيلية وأغانى ، يقوم بها الأطفال لاعبين ، ويشبه ذلك تمام الشبه ما يفعله الممرضون من إعطاء المرضى بأجسامهم طعامًا صحيًا خاصًا « رجيما » داخلًا في لحوم شهية وشراب سائغ لكنهم لا يعطونهم طعامًا ضارًا بالصحة داخلًا في مواد تعافها أنفسهم حتى يتعلموا ما يجب أن يتعلموه وهو أن

يجبوا الأول ويكرهوا الثاني . وهكذا يجب على المشرع الحق أن يغري الشاعر ، وإن لم يقدر أن يغريه فليجبره على أن يعبر كما هو واجبه في كلمات نبيلة جميلة منظومة في قوافيه المنسجمة ، وكذلك بألحانه العذبة عن شخصيات الرجال الحكماء الشجعان المقتصدین الصالحين (١) ،

وهنا - كما في أى ناحية أخرى من فلسفة أفلاطون - أعطى الفن دوراً وظيفياً بحثاً في التربية ، ونظر له على أنه ترضية للأطفال ، يجوز تقديمها لهم بحذر في تلك المرحلة من مراحل تعليمهم التي يكونون عندها عرضة لأن يشعروا على جفاف نظام تهذيبى عقلى كله ؛ فالفن قطعة حلوى القصد من تناولها إخفاء مرارة دواء تدفع إليه الضرورة ، أى أنه وسيلة لتجبيب شيء غير مقبول . صحيح أن فضائل وحقائق بعينها يجوز أن يشاد بها في الشعر ، والغناء ، وفي الفن عموماً ، لكن الفضائل بينه ، والأشكال محددة لذلك فليس من مبرر يوجب عدم تحديدها تحديداً قاطعاً ، فتجتمع وتضاعف في دستور ، ولا يسمح بأى انحراف عنها ؛ ولذلك السبب التفت أفلاطون بإعجاب نحو الفن المصرى فقال : « يبدو أن المصريين قد تدينوا من زمن بعيد الأساس ذاته الذى نتكلم عنه الآن ، بمعنى أن يلزم مواطنوهم الصغار « الأطفال المصريين » بالعودة على عتاء الفضائل وأشكالها ، تلك الفضائل التى حددوها وعرضوا نماذجها فى معابدهم ، ولا يسمح لفنان أو مصور أن يضيف إليها جديداً أو أن يترك الأشكال التقليدية ويخترع غيرها . وحتى هذا اليوم لم يسمح بأى تغيير على الإطلاق لا فى هذه الفنون ولا فى الموسيقى . ولذلك تجدهم يصورون أعمالهم الفنية ، ويشكلونها بنفس الأشكال والتراكيب التى كانت عليها منذ عشرة آلاف سنة . وهذا كلام

(١) القوانين الجزء الثانى ٦٥٩ - ٦٦٠ « ترجمة جوتاس »
(م - ١١ ألف والمجتمع)

صحيح فعلا ولا مبالغة فيه ، فليست رسوماتهم القديمة أو نحتهم القديم أحسن ولا أقل مستوى من أعمالهم الفنية في هذه الأيام الحاضرة ، ولكنهم صنعوا بنفس المهارة ذاتها (١) ،

بالرغم من السنين التي فرقت بيننا وبين أفلاطون ، فإن في وسعنا القول أننا نعرف عن الفن المصري شيئا أكثر نوعا مما عرف أفلاطون ، وكذلك نعرف أيضا أن بيان هذا مبسط أكثر مما ينبغي . إن الفن المصري مر خلال هذه عشرة آلاف من السنين بسلسلات كثيرة من التطورات ، وحتى إذا ما شاهد الباحث دوام الأسلوب وثباته بشكل ملحوظ فإن ذلك الثبات محصور في صنف واحد من الفن فقط ، فن المعابد الدينية والكهنوتى ، ولا يشمل هذا الثبات فن الشعب المشاعري المملوء بالحياة ، لكن الرأى الأساسى لأفلاطون لا يحتاج تبريرا تاريخيا لأنه يعد الفن عامة تعبيراً عن الجانب الانفعالى المضطرب من طبيعتنا ، وما دام هو كذلك فلصالح المثاليات العقلية والفضائل يجب أن يخذل وألا يشجع ، وهو على حد تعبير «فرويد» الذى يبدو مناسبا كل المناسبة يرى الفن هجوما منبعا من اللا شعور ، ربما يسبب اضطرابا فى ذلك البناء العلوى المثالى ، الذى نسميه «الأنا العليا» .

وبناء على ذلك إذا أردنا أن نعطي الفن مكانة أكثر أهمية من مكانته الحالية فى النظام العام للتعليم ، وإذا أردنا أن نتعهد الفنون بحكمة رغبة فيها ولذاتها وجب بالضرورة أن نعارض تلك الفلسفة العقلية للحياة التى دافع عنها أفلاطون بلباقة وحصافة ، وليست فلسفة أفلاطون الفلسفة الوحيدة التى نخصها بهذا القول ، لأننا رأينا أن كل سلطة عقلية أو دينية تحاول التحكم فى الفن لغاياتها هى لا ينتهى أثرها إلا بتجريد الفن من حيويته .

الوسيلة الصائبة

الشيء الذى سأحاول عرضه هو أن أى فكرة حقيقية عن العقل يجب أن تفسح مجالا للانفعالات الإنسانية ، ولكل شيء يخضع لها ، لأن تاريخ العالم كله وكذلك تاريخ أى فرد عاش فيه يثبت أننا لا نجنى سوى الشقاء من جراء كبت الجانب الغريزى الانفعالى الموجود فينا كبتا كاملا أو كبتا بغير تبصر ، فى حين لا ينتج سوى نفس الشقاء - ولنسلم بذلك صراحة - من جراء ترك هذه الغرائز والانفعالات تعمل بغير نظام تاركين حبلنا على الغارب ، وقد سلم فرويد نفسه بهذا قائلا . « إن وظيفة التربية . . . هى أن تمنع ، وتتهى ، وتكبت ، وقد قامت التربية فى كل العصور بهذه الوظيفة إلى حد الإعجاب ، ولكننا نعرف من التحاليل النفسية أن ذلك الكبت نذاته للغرائز ينطوى على الإصابة بمرض العصاب ولذلك فإن على التربية أن تشق طريقها بين « السيللا » Seylla * وهى ترك الحبل على الغارب للغرائز وبين « الشاريبيدس » Charybdis * وهو العمل على تلاشيها وإذا لم تكن المشكلة عسيرة الحل بالكلية وجب أن نتفائل من التربية لأن هذا التفاؤل سي جلب أكثر النفع وأقل الضرر ، فإن التربية موضوع يتعلق بالوقوف على مقدار ما يجوز للإنسان أن ينهى عنه ، وفى أى الأوقات يفعل ذلك وبأى الطرق (١) ، وأنا أقول إنها أيضا موضوع يتعلق بالكشف عن مقدار ما يجوز للإنسان أن يشجع ، وفى أى وقت يفعل ذلك وبأى الوسائل . وباستغلال الفن فى هذا الاتجاه السالف وهو تشجيع الغرائز ، وبلاستفادة به على أنه وقاية ننصده به التدابير النظامية الجافة للفكرة العادية عن التعليم ، تحتل التربية

* Charybdis, Sellya كلمتان صارتا مثلا للغايتين المتقابلتين .

من خلال الفن مكانة عالية ، وهي لابد لاعبة دوراً كبيراً في المستقبل يتجاوز ما تقوم به في العصر الحاضر .

منتج ومستهلك

وكيفما يكون الأمر فقد حان الوقت لنفرك بين وجهتين في التربية الفنية : الأولى تعليم الفرد على أنه فنان ، والثانية تعليم الفرد تقدير الفن وتذوقه ، والفرق بينهما هو الفرق بين تعليم المنتج وتعليم المستهلك . وبما أن المواهب الحسية للأفراد مختلفة فطرياً أو هي غير متعادلة فإن السبل التي سيسلكها هؤلاء الأفراد ستتشعب وتختلف في اتجاهاتها عند طور ما من أطوار حياتهم ، والاعتبارات التي أوردتها آنفاً تكاد تبين أن تلك الاختلافات في الاتجاه ينبغي أن تصبح جلية واضحة عند سن الحادية عشرة ، ومعنى ذلك أنه على الأقل يجب على المدرس أن يكشف بسهولة بواسطة استقصائه المبني على التفاهم والود القائم بينه وبين التلميذ ، فيما بين سن الحادية عشر والخامسة عشر ، عن وجود استعداد مهني يبدو في أي حالة من الحالات الخاصة مشتملاً على ما يعرف عادة بالهبة الفنية ، ولكن من المهم جداً في هذه المرحلة أن نميز بين أفراد ذوي حساسية جمالية مطلقة وأولئك الأفراد النادرين ذوي المقدرة على إعطاء خبراتهم الجمالية شكلاً محسوساً ، فسيصبح لجمهور من الأطفال المتجانسين أمزجة واضحة الحساسية ، ويزداد هؤلاء ما تحسنت أساليب التربية عندنا ، وهم عرضة لنقد غير الأمناء من مدرسي الفن ومدرساته ، وسينجح من بينهم عدد في الانتصار على أهواء الآباء ومزاجهم ، وغالباً ما يكون ذلك بالتماس النصرة عليهم متفاخرين بما للفن من مكانة فخرية في الميزان الاجتماعي ، إذ ما قورن بالأعمال التي يمكن أن يستبدلوها به ، (مع العلم بأن الفنان في الميزان أرق قليلاً من كاتب الاختزال ومن

كاتب الحسابات ، ويكاد الفن يتساوى في الميزان مع حرفة من الحرف).
وأما في وقتنا الحاضر فإن هذه النخبة من الأرواح الممتازة الحساسة ترسل
إلى مدرسة الفنون لتتدرب على الرسم والنحت نقلا عن الآثار القديمة ،
وكذلك يتباع كل أسلوب آخر من أساليب الدراسة الأكاديمية، والواقع أن
هؤلاء جميعاً سوى واحد في كل ألف من هذه الأنفس ذات الحساسية،
سوف لا يزدادون في المقدرة الابتكارية شيئاً البتة عن فعل ، فهم مستقبلون
حفاظ ، بل عقماء . ومن الممكن في بعض الأطوار أن نتخذ
خطوات في سبيل الاحتفاظ بالمقدرة الابتكارية التلقائية التي تختص الطفولة
بها ، ولكن يتحدد في هذه الأيام حظ الطفل سلفاً عندما يبدأ الأب أو
المدرس عزمه على إخراج الطفل فنانياً .

ليس من المفيد أن نناقش ما إن كان علم النفس قادراً على التحكم دائماً
بني نمو الفرد في طفولته المبكرة تحكما يفي بأن يكون أي ميل خاص - مثل
الميل الفني - موضع الاختيار والتوجيه المقصودين ، وليس هناك في
الوقت الحاضر تفكير في إمكانية من هذا النوع ، ونحن لذلك نستبدل بها
شيئاً آخر ، هو استغلال الفرص التي تقدمها الوراثة والظروف العارضة ،
وسنقدم تقدماً عظيماً عندما يبدو رباط ما بين اختيار المهنة وغاية واضحة
تلتحיהما فطرة الطفل أو مزاجه . والشئ الذي نحتاجه لاختيار من
من التلاميذ سيواصل دراسته كمصور أو مثال هو بعض الوسائل التي نحكم
بها على ملكيتهم لما يجب أن نسميه «القدرة التشكيلية» ، أو فقدانهم إياها
خلال إحدى عشرة سنة الأولى من طفولتهم ، ويجب أن نسميها بهذا
الإسم لتجنب نعتها باللفظ الواسع غير المحدود وهو «القدرة الابتكارية»
وأقصد بالقدرة التشكيلية القدرة على نقل الإلهامات والأحاسيس ، الهامات

الحجم، والشكل، واللون التي تنبعث من المستوى الفرزى أو اللاشعورى،
للعقل إلى المواد السهلة التشكيل مثل الحجر، والطين، والبوية، (أو بقلم) في حالة الشعراء والموسيقيين إلى خامات أخرى كاللغات ورموز الموسيقى) وتلك هي القدرة الوحيدة التي تميز الفنان المطبوع عن أى رجل آخر مكتمل الحساسية. فهلا نتجاهل في هذه اللحظة أهمية هذه الأحداث؟ إذن
لكيفانا ذلك لإدراك أن لا وجود منذ بداية العالم حتى اليوم لفن عظيم -
عظيم في نظر العالم كله والفطرة - بدون تلك الصفات الخاصة «وهي الأحداث»
من الجائز عندما نكشف طرقا نعرف بواسطتها ملكية الفرد لهذه
القدرة، أن نصبح في خطر من زيادة عدد المصورين والمثاليين عن الحاجة،
ولذا يجب حينئذ على جمهورية تلك الأيام أن تحدد عدد الفنانين الذين
تحتاجهم لاقتصادها الاجتماعى، وعليها أن تختار بموجب هذا العدد فئة
معينة من أبنائها اختياراً مبنياً على أساس المنافسة والتسابق، وبناء على ذلك
تدربهم التدريب الفنى، ولكننا مضطرون مرة أخرى ألا نرحب بهذه
الفكرة المحتملة جد الترحيب، لأن النداء القائل بأن «الفنان ليس نوعاً
بمبنيه من الناس، وإنما كل إنسان فنان من نوع خاص»، كثيراً ما يردده
الناس، وهو يعبر عن حقيقة جهرية، لكن ليس من الحق أن نتجاهل
الاختلافات الموجودة بين الناس في التكوين الحسى، فإن الاختلافات
الموجودة بين مصور وموسيقى، وبين شاعر ومثال، اختلافات مطلقة،
وتعتمد على حساسية المادة بذاتها تمكن نوعاً خاصاً من الناس أن يصبحوا
نوعاً خاصاً من الفنانين، وسيستطيع كل إنسان - وهذا ما نتمناه - التعبير عن
نفسه كفنان من نوع ما إن لم يشوّهه تعلية أو يحول بينه وبين ذلك، ولكن

نوعا خاصا من الناس هو الذى يقدر أن يصبح شاعرا ، أو مصورا ،
أو مثالا ، أو موسيقيا من النوع الخاص الذى نسميه فنانا عبقريا عظيما (١)

تربية الفرائز

إذا كانت المثل العليا توجب أن نجد من عدد أولئك الأفراد الذين
ندربهم على أنهم مصورون ، أو مثالون ، أو فنانون مبتكرون بوجه عام
فإن الواجب يقضى من جهة أخرى أن نكثُر إلى درجة كبيرة من عدد
الأفراد الذين يدربون على تذوق الفنون وتقديرها ، والحق أنه يجب ألا
يعنى إنسان ما من هذا التدريب الأخير إلا هؤلاء الذين لا يلبقون له قطعا
بسبب البلادة أو الانحلال العقلى الميئوس منهما ، لأن الذوق الفطرى العام
وكذلك علم النفس يخبراننا أن الدوافع الجمالية - وهى شىء عادى لدى
الأطفال ، وهم فيها متماثلون بشكل يلفت الأنظار فى جميع أنحاء العالم وفى
كل الأزمان - موجودة فى حالة ركود عند من نطلق عليهم جمهور المثقفين .
ولذلك ينبغى ألا نعجز عن تدبير وسائل نحفظ بها تلك الدوافع أقرب قليلا إلى
مستوى الشعور ، وهكذا يمكن ذلك العقل من تنمية تلك الاستجابات
الانفعالية للجمال تنمية عظيمة المدى ، تلك الاستجابات التى ينحصر الآن
أثرها المشرف المذهب فى بقية من بنى الإنسان متواضعة كل التواضع .
والفرق بين الفنون التطبيقية والفنون الجميلة ، كما ناقشت ذلك فى مكان غير
هذا وأناقشه كثيرا ، مجرد فرق فى الدرجة والاتجاه ، لافرق فى النوع ،
لذلك تكون كل نواحي النشاط الاجتماعى جمالية فى أى نظام طبيعى للمجتمع ،

(١) بعد إصدار هذا الكتاب عالجنا هذه الموضوعات بتوسع
كبير فى كتاب التربية من خلال الفن .

ويتخلل الانسجام والتوافق كل ما نفعله وكل ما نصنعه ، وبهذا المعنى يكون كل رجل منا فنانا من نوع ما ، ولا يكون أى فن موضع الاحتقار لمجرد كونه فنا نفعيا أو ميكانيكياً .

ومع هذا سوف لا نستفيد شيئاً إذا تجنبنا فى معالجة هذه المسألة تضارب القيم التى ينطوى عليها هذا الموضوع ، فالضرورة توجب مالا يقل عن تغيير نظام التقييم كله ، إذ يجب أن نتعلم كيف نخفض لدرجة كبيرة من شأن تلك القيم الاجتماعية والعقلية التى ظلت الغاية الرفيعة التى يهدف إليها التقليد الكلاسيكى كله ، لأن تاريخ العالم ، ذلك التاريخ المحزن المملوح بالدماء لعالم ظل قائماً أكثر من ألفى سنة على سيطرة القيم الفكرية من أى نوع ما ، لا يشهد لتلك القيم بكفايتها لتوفير السعادة الإنسانية ، ولذا يجوز أن نحاول على الأقل تجربة تربية الغرائز بدلا من أن نكبتها ، ولا يمكن أن تتجاوز تكاليف الإخفاق ما قد قاساه العالم من قبل ، ولا يزال يقاسيه حتى الآن من نكبات .

عملية التربية

لا يزال من الضروري أن نسأل عما تتضمنه عملية تهذيب الغرائز (١)

(١) قد يكون من الضروري أيضا أن نعرف الغريزة . تختلف الغريزة عن المثير فى أنها تنشأ عن مصادر إثارة داخل الجسم ، وتعمل بصفاتها قوة دائبة ، وإنها لذلك بدرجة لا يقدر معها موضوعها على الإفلات منها بطريق الهرب كما يحدث ذلك مع مثير خارجى . ويمكن أن نصف الغريزة بأن لها مصدراً ، وموضوعاً ، وهدفاً . أما المصدر فهو حالة من الهياج داخل الجسم ، وأما هدفها فهو إزالة هذا الهياج ، وتصبح =

من أمور وعلى الأخص في محيط الفن ، إنا رأينا أن « فرويد » يصف « الهى »
بأنها « عماء أو قدر لغلى الثورة » ، ولكن البعض يرى أن العمل الفنى شيء
منظم على الدوام . صحيح ألا نلزم أنفسنا بهذه القيم مثل التماثل ، والتناسب
المنتظم ، والخطوط البينة التى تحدد الأشكال ، ولو فى الفسكرة الكلاسيكية
عن تنظيم العمل الفنى ؛ ذلك لأن الأسلوب الباروكى * فن رغم أنه على
نقيض هذه الصفات السابقة ، ويثبت أن النظام فى الفن والحبكة الفنية
شيئان من المستطاع أن يكونا مطابقين بغير نظام ولهما فاعليتهما ، والحق أن
المقام المشترك الوحيد الجامع بين كل أساليب الفنون روح معينه أوقوة بعينها ،
وقد سميناها خط يد الفنان ، ولكنها بالطبع تشمل - عندما تتوسع فى الاستعارة -
وحدة أكبر هى وحدة الصحيفة - نعى بذلك الوحدة الكبرى للعمل
الفنى . ومعنى ذلك أن العمل الفنى يشتمل على كم معين من العمل مثلما
يشتمل كيفه ، ويجب أن تكون القوة فيه متفقة فى المدى مع ذلك الكم .
يقول فرويد أيضا - مناقضا مناقضة واضحة وصفه السابق « للهى » بأنها
عماء كما مر بنا ذلك - لا شيء فى الهى يتفق مع فكرة الزمن ، ولا اعتراف
بفيها بفوات الوقت ، وإن العمليات العقلية لا تنغير فيها بمرور الزمن أيضا ،
وتلك الحقيقة الأخيرة شديدة الغرابة ، وفى حاجة إلى أن يهتم بها التفكير
الفلسفى اهتماما مناسبا ، وأحس على الدوام أننا لم نستفد إلا قليلا جداً من

الغريزة فعالة فعلا عقليا منذ سيرها من مصدرها حتى تحقيق هدفها . ونحن
نشبها بكم من الطاقة يشق طريقه مندفعاً فى اتجاه خاص « فرويد »
نفس المرجع ص ١٢٥ .

(*) هو فى الأصل اصطلاح فى فن الصياغة ثم استعمل فى الفنون عامة
للدلالة على المغالاة فى التزييق عند إعداد التصميمات .

نظريتنا التي تقوم على الحقيقة الأكيدة ، وهي أن المكبوت يبقى بمرور الزمن غير متغير ، وهذا على ما يبدو يمكننا من الوصول إلى بعض الحقائق الهامة حقاً ، (١) من الممكن أن نجد بين هذه الحقائق حلاً يكشف عن الغدوض المحيط بالمسألة الفنية . وليتذكر القارئ أننا قلنا إن الجهاز الحسي أو العصبي الخاص لدى الفنان يمكنه من أن يدرك أفكاراً موجودة في مستويات في «الآنا» ، وكذلك في «الهي» ، أكثر عمقا من المعتاد ، ولا يستطيع الوصول إليها بغير ذلك ، ، فإذا اعتبرنا تلك المنطقة ، أو ذلك الرجل الذي يقدر الفنان أن يحدد بنظره داخله منطقة حقائق لا تتقيد بزمن ، بدى لنا حينئذ تفسير نوضح به مصدر الطاقة الحيوية التي تفد إلى الدافع الابداعي عند الفنان ، وبدأت لنا كذلك فكرة على الأقل تفسر الاستجابة العامة لذلك الإنتاج الذي يعبر عنه الفنان بطريق الإلهام ؛ لأن الشيء الذي لا يتقيد بزمن عالمي ، عالمي لنفس السبب الأول وهو أنه غير مقيد بزمن .

ومن ثم نحن نتخيل الفنان يغوص في قدر مليء بحقائق لازمنية بالغة الحيوية ، ثم يأتي في بعض الحالات إلى سطح هذا القدر بواحدة أو أكثر من تلك الحقائق ، والراجع أن أي اتصال مباشر بأعمق طبقات العقل كهذا الاتصال السالف يتجاوز كثيراً جداً استطاعتنا على تذوق الفن ، ولذلك فإننا نميل إلى نعت الفن الناشئ بهذه الكيفية بأنه غريب غير طبيعي ، ويصح أن نجيزه في حالات قليلة ونفسح له صدورنا كما نجيز ذلك الفن الموجود في خيالات كل من «بوش والجريكو» ، «الجامحة» ، و«خيالات «جوياء» في طور الجنون» ، ولكن يجب على الفنان بصفة عامة أن يستأنس حقائق خياله هذه ويهذبها قبل أن يعرضها على العامة الواقعيين ، وهم الذين لا يدركون الخيال

وهذا الاستثناس والتهذيب وظيفته ذلك الجزء من عقل الفنان الذى نسميه «الآنا» ، وإنما «الآنا» بالذات التى تتوسط بين لاشعور الفنان والدنيا الخارجية ، أى التى تجعله فعلا عاملا واعيا ، كما هو واقع الأمر . وفيها يقول فرويد « إن الآنا عضو الحس للجهاز كله أى للإنسان ، وهى علاوة على ذلك لا تستقبل مثيرات وقلقل تأتى من الخارج فحسب ، بل تستقبل أيضا مثيرات أخرى مندفعة من داخل العقل ، ولا يمكن أن يخطئ إنسان إذا ما عد الآنا ذلك الجزء من «الهى» الذى يتغير بقربه من العالم الخارجى ومن جراء ما يؤثر به هذا العالم الخارجى فيه » ويجب على «الآنا» فى تأدية هذه الوظيفة أن تراعى العالم الخارجى وتحتفظ بصورة صادقة له فيما يتخلف فى الذاكرة عن مدركاتها الحسية ، وكذلك يجب أن تستخرج بواسطة التحييص الذى يكشف عن الواقع أى عنصر فى صورة العالم الخارجى هذه ساهمت به منابع الإثارة الداخلية ،

وتنظم الآنا نيابة عن «الهى» الطرق المؤدية إلى الفاعلية ، ولكنها تدخل بين الحاجة والفعل أى «الأداء» العامل الفكرى للتباطؤ والتأجيل ، ذلك الذى تذفع فى خلاله بمخلفات الخبرات المخزونة فى الذاكرة ، فتتجنى بهذه الطريقة عامل السرور الذى يدفع العمليات اللاشعورية ويقويها قوة لا تنسك ، وتستبدل به عالم الواقع وهو الذى يبشر بأمان أكثر ، ونجاح أعم ، (١) كل هذا حق بالنسبة لتكوين الفرد العادى «ولكن الفنان يشذ عن ذلك ، فهو لا يستبعد أى عنصر ساهمت به منابع الإثارة الداخلية ، وإنما غاية ذاتها أن يجلب هذه العناصر ، وأن يغير السطح المنتظم الهادى للفكرة التقليدية عن الواقع ، وذلك بإدخال قوى من أعماق الكائن التى

نفسها « الهى » ، ذلك لأن مراده أن يتجنب العامل الفكرى للتباطؤ والتأجيل ، ويقدم للعالم كل حيوية « أحداسه » ، وكامل أعيانها ، وهى مدركاته لعمليات عقله الغرزية .

ويجب عليه أن يراعى شيئاً واحداً فقط ، وهو الاتفاق مع الناس ، فينظم انسياب طاقاته الغرزية تنظماً محكماً بحيث لا تزعج الفرد سوى إزعاجاً يتجاوز الحد المعقول أو تعاديه ، وهو يفعل ذلك بطريق تفكير صورته الحرة غير الخاضعة للقانون ، وذلك بإعطائها شكلاً ، وتناسقاً ، ولباساً من الرموز والأساطير ، تلك الأشياء التى تجعلها مقبولة لدى الناس عامة . وهكذا يمكن أن يقال إن العملية الفنية بوجه عام تتكون من عمليتين : العملية الأساسية الذاتية التى تعرف دائماً بالإلهام ، والتى نصفها فى علم النفس بأنها اتصال الفنان بأعمق طبقات اللا شعور ، والعملية الثانوية ، وهى عملية إحكام وصياغة ، يجعل فيها الفنان مدركاته وخواطره « أحداسه » الأساسية نسيجاً يمكن أن يتخذ مكانه فى الحياة المنظمة فى الواقع الشعورى . تبقى الأسطورة والرمز على هذا المستوى الحسى البسيط دائماً ، فهى إلا مبتكرات من خلق الخيال كما نراها فى التراث القديم لامة من الأمم وفى الخرافة ، وإنما تصبح الأسطورة والرمز — فى حكم العقل — خطأ وضلالاً فيتمثلها ويقضى عليها عندما يصبح لدى الإنسان رقيب خالق ، وعلم أخلاق ، وفقه دين . وحينئذ يموت الفن * وذلك لأننا يجب أن نظل فى هذه الأمور الفنية أطفالاً ، كما ينبغى ألا يكون للتربية أى غرض آخر سوى أن تحافظ فينا على بعض أثر جولات العين البريئة وبهجتها .

* قد يفهم من العبارة أن الفن شأنه شأن الأساطير يتلشى ما ظهر رقيب خالق وعلم أخلاق وفقه دين ، والحق أن ذلك غير صحيح فليس هناك من أنضج ولا أقوى من تلك الفنون التى عاشت فى حماية الأخلاق والدين مثل الفنيين المصريين والإسلامى .

الفصل السابع

الفن في مرحلة الانتقال

تسكن حوادث التقدم العلمى وحركات الإخاء الاجتماعى عزيزة غالية باعتبارها عوداً وإحياء تقدميين للبراءة أو الفطرة الأولى .
وآرثر رمبود،

كنا نتناول الفن والمجتمع من الناحية التاريخية حتى الآن فى هذا الكتاب والحق أننا أيدنا أسساً عامة عن طبيعة الفن ، وهى أسس أولية نظرية ترجحها القرائن نسبياً ، ومعنى ذلك أنها وإن كانت مبنية على دراسة علمية للفن ، وعلى ما نستنتج من التطور التاريخى كله للخامة الفنية الصالحة ، فإن هذه الحقائق التى نحن بصددتها تتصل بالحساسية الجمالية ، وقد فرضنا أن هذه الحساسية إن لم تسكن كما ثابتاً موثقاً به ، فهى على الأقل قدرة نفسية ، وهى - مهما كان مقدار اختلافها عند إنسان عن آخر ، وفى فترة عن أخرى - لسان يعبر عن حاجة أساسية من الحاجات الإنسانية ، تلك الحاجة إلى التعبير عن إنفعالاتنا وخواطرنا الداخلية تعبيراً حسياً شكلياً ، يتعدى حدود الذات ، ولربما كانت درايتنا بدوام تلك الحاجة المحركة هى الدافع إلى السعى فى سبيل إيجاد أنماط فنية يمكن أن نعدها أساليب عالمية ، ولهذا فإن من شأنها أن تتفق مع رغبات الجنس الإنسانى مادام هذا الجنس على قيد الحياة . ولقد أشكل على كارل « ماركس » فهم السبب الذى من أجله ظل فن الأغريق مصدر متعة جمالية عندنا ، وظل سائداً لاعتبارات معينة . بصفته المثال أو المقياس البعيد المثال ، والواقع أن ليس لهذا الاعتقاد مبرر

تاريخي مطلق ، فقد كنا نرى لمدة عدة مئات من السنين مثل الفن الأغريقي شيئاً لا يتغير ، ولكن خلال هذه القرون تغيرت بشكل ملحوظ تلك الأشياء الحقيقية التي تعنيها كلمتي « الفن الأغريقي » ، ذلك أن الفكرة العامة عن فن الأغريق كانت منذ بداية عهد النهضة حتى القرن السابع عشر الميلادي غير واضحة البتة ، ومن المحتمل أن لم يكن في ذلك الوقت فرق واضح تماماً بين الأساليب المختلفة من الفن الأغريقي بعضها والبعض الآخر ، وحتى بين هذا الفن الأغريقي في تلك الأيام والفن الروماني . أما دراسة الفن الأغريقي دراسة منسقة فقد بدأت برحلات دسبون وولر ، عام ١٦٧٥-١٦٧٦ . ولكن المادة التي تكفي لوضع طريقة تاريخية لدراسة تاريخ الفن الأغريقي لم توجد إلا بعد الكشف عن بومباي سنة ١٧٤٨ ، وقد تغير منذ ذلك الحين تقديرنا للفن الأغريقي نظراً لتزايد فهمنا له ، ولربما لا يزال يعيش بين ظهرانينا أناس يميلون لتأريخ بزوغ الفن الأغريقي بحوالي القرن الرابع قبل الميلاد ، ولكن الذوق العام الشائع بين خبراء الفنون وناقديها يرجع للقرون بذلك التاريخ حتى القرن السادس بل إلى قرون أسبق . ومع أنه ليس ثمة إنكار لتقلب التقدير الجمالي وتغيره فمن السهل أن نقطع بأن التقدير الحديث للجمال صحيح من أساسه إذا نظرنا إليه من وجهة نظر واحدة ، ذلك بأنه ينطوي على استبعاد تلك المقاييس العقلية الصرفة خلف الفن التي تحارب على الدوام ذات وجود الفن ، كما رأينا ذلك من قبل ، وبأنه قائم على تقدير تلك العناصر الحدسية اللاعقلية التي نملك الآن من الأسباب ما يدفعنا للاعتقاد بأنها العناصر الأساسية التي ينبني عليها الفن .

وحيث أن تكون مسألة المستقبل هي : هل نستطيع المحافظة على الفن في شكله الطبيعي الأساسي بينما نعطيه مكانة في كيان مدينتنا أم لا ؟ إنا نرى

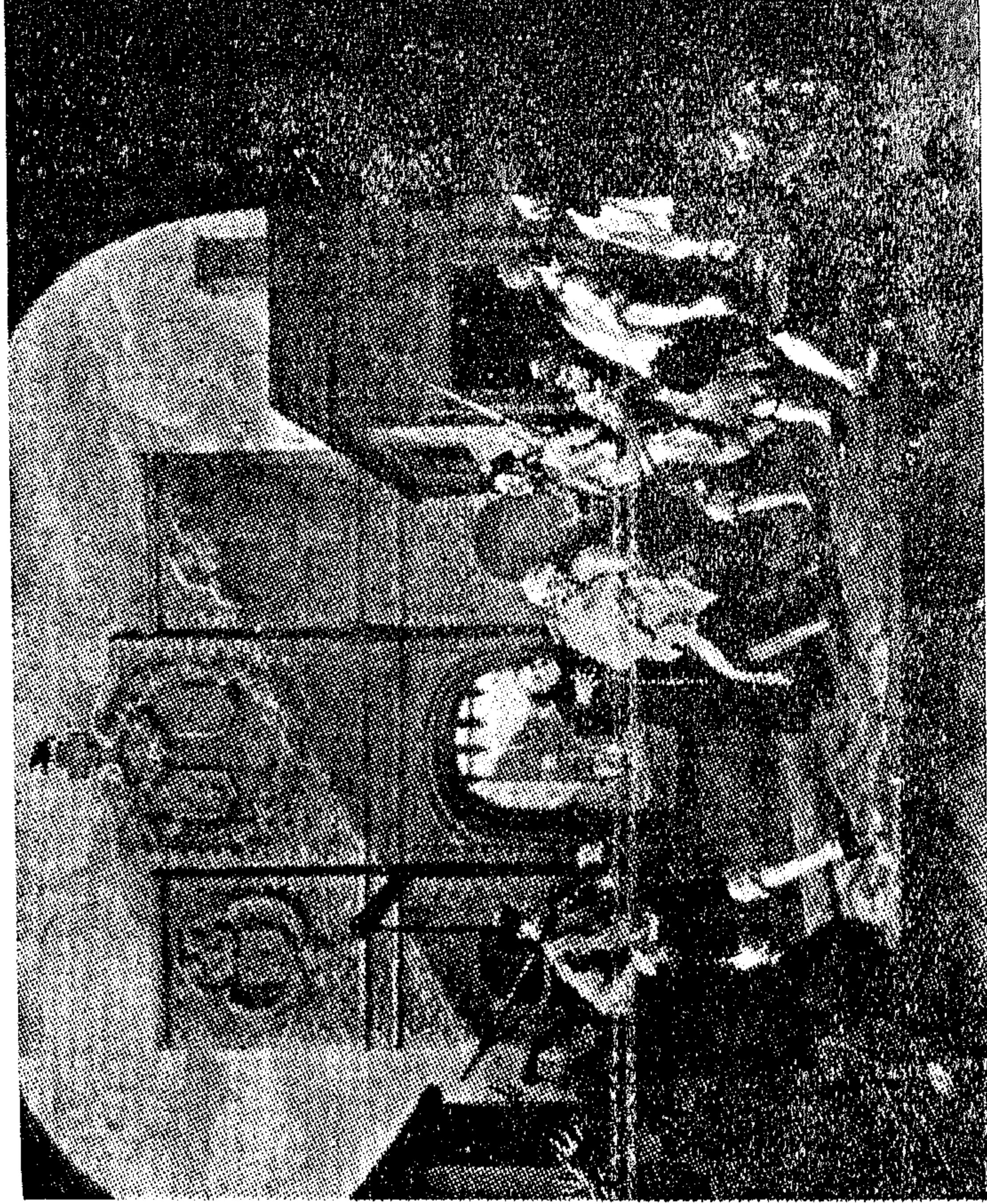
أن من الخطر على المجتمع أن يفرض في إلتبائه للفن ، ولكن من الضروري على المجتمع رغم ذلك أن يعضد الفنان ويعاونه ، ويجب أن ينظر المجتمع إلى الفن على أنه ضرورة لا بد منها كالماء والخبز ، ولكنه وقد أصبح كالماء والخبز يجب أن يتقبله قبولاً طبعياً ، عادياً فيجب أن يكون الفن شيئاً متكاملًا مع حياتنا اليومية وألا نعتبره شيئاً تافهاً يلهمى عنها ، ولذلك ينبغي أن نعالج الفن لا كما نعامل الضيف ، ولا حتى كما نعامل الضيف الذي يتحمل نصيبه من النفقات ، ولكن كما نعامل الأسرة فرداً من أفرادها. ولقد وجدت في كتاب دكتورة بنداكت ، القيم ما يعزز هذا القول ، ولكن نقسى تنوق لأن أضيف إلى قولى هذا مقتطفة حاسمة من كتابها تبين عملية التكامل العامة ، وهى الطريقة الصحيحة الطبيعية التى تتطور فيها المدنية وتكتمل ، وإن أنسب ما فى قولها هذا هو إتخاذها الفن سبيلاً توضح به ما تريد .

وإن تكامل الثقافات ليس غامضاً بالمرة ، فهو نفس العملية التى تكتنف نشأة أسلوب من الفنون واستمراره فى الوجود ، فقد بدأ فن العمارة بالقوطية بما لا يتعدى إشارته لعنصرى الارتفاع والضوء ، فأصبح - بفعل شريعة ذوقية نشأت ضمن آدائه الفنى - الفن الفذ المتجانس الذى ازدهر فى القرن الثالث عشر ، ولقد نبذ عناصر كانت غير منسجمة معه ، وعدل بأخرى تبعاً لأغراضه ، وابتكر عناصر جديدة تتفق مع ذوقه ، وعندما نصف هذه العملية وصفاً تاريخياً لا مفر من أن نستعمل تراكيب تعبيرية حية كما لو كان فى نشأة ذلك الشكل الفنى العظيم اختيار وغرض ، ولكن يرجع ذلك إلى صعوبة فى تراكيب لغتنا ، فلم يكن فى نمو شكل ذلك الفن اختيار عن وعى ولا هدف . وإنما الشيء الوحيد الذى لم يكن فى بادىء

الامر يتجاوز تحيزاً طفيفاً للتراكيب وطرق الأداء المحلية أفصح عن نفسه بقرة كبيرة فأكبر ، وتكامل بذاته في مستويات واضحة ثم في مستويات أخرى أكثر وضوحاً انتهت برجود الفن القوطى ،

« وهكذا فإن ذلك الذى يحدث فى حالة نشوء الأساليب الفنية العظيمة يحدث أيضاً فى نشأة الثقافات الحضارات ، بصفة عامة ، فإن كل ذلك السلوك المتعدد النواحي الموجه نحو الحصول على العيش ، ونحو الزواج ، ونحو الحرب ، ونحو عبادة الآلهة ، يحول وفقاً لقوانين لاشعورية للاختيار ، تنشأ مع الحضارة إلى تراكيب أو أنماط من أنماط الحياة متماسكة فى ذاتها . وتحقق بعض الثقافات فى الوصول إلى ذلك التكامل ، كما تحقق عن نيته بعض العصور الفنية ، وإن ما نعرفه عن كثير من الحضارات قليل جداً مما يجعلنا عاجزين عن فهم الدوافع التى سببت نشأتها ، ولكن الحضارات على أية درجة من التعقيد والتركيب حتى أبسطها تحقق ذلك التكامل ، وتعد أمثال هذه الحضارات أموراً من السلوك المتكامل متفاوتة النجاح والشئ العجيب فى الأمر أمكانية حدوث الكثير من هذه الأشكال المتناسقة ، (١)

قد وضعت خطأ تحت العمارة التى تبدو لى العلة التى يحتمل كثيراً أن ننساها ، فإن عملية التكامل غريزية ، ولنا أن نشك فى قيام أى مدنية رسمت صورتها عن قصد فى وقت ما . إن هذه العملية نشأة لاشعورية ، يقتلها التعقيل . ومدنيتنا فى الوقت الحاضر تعاني ذلك الحظ وهانحن أولاء الآن عند الغاية القصوى من عملية تعقيل ، ونحاول بجهد كبير من الوعى.

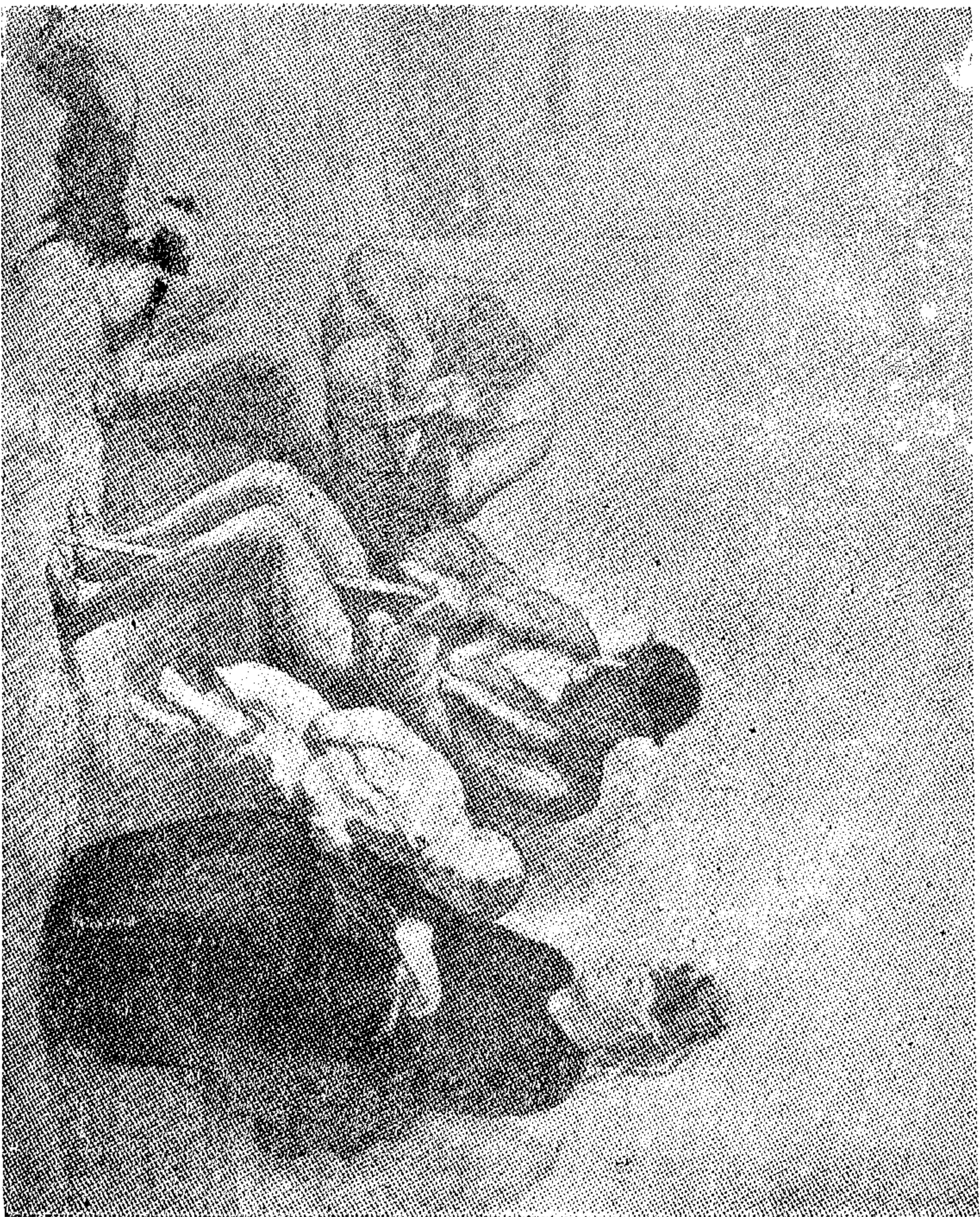




٥٥ - «بائعة الجبيري» للفنان هوجارث



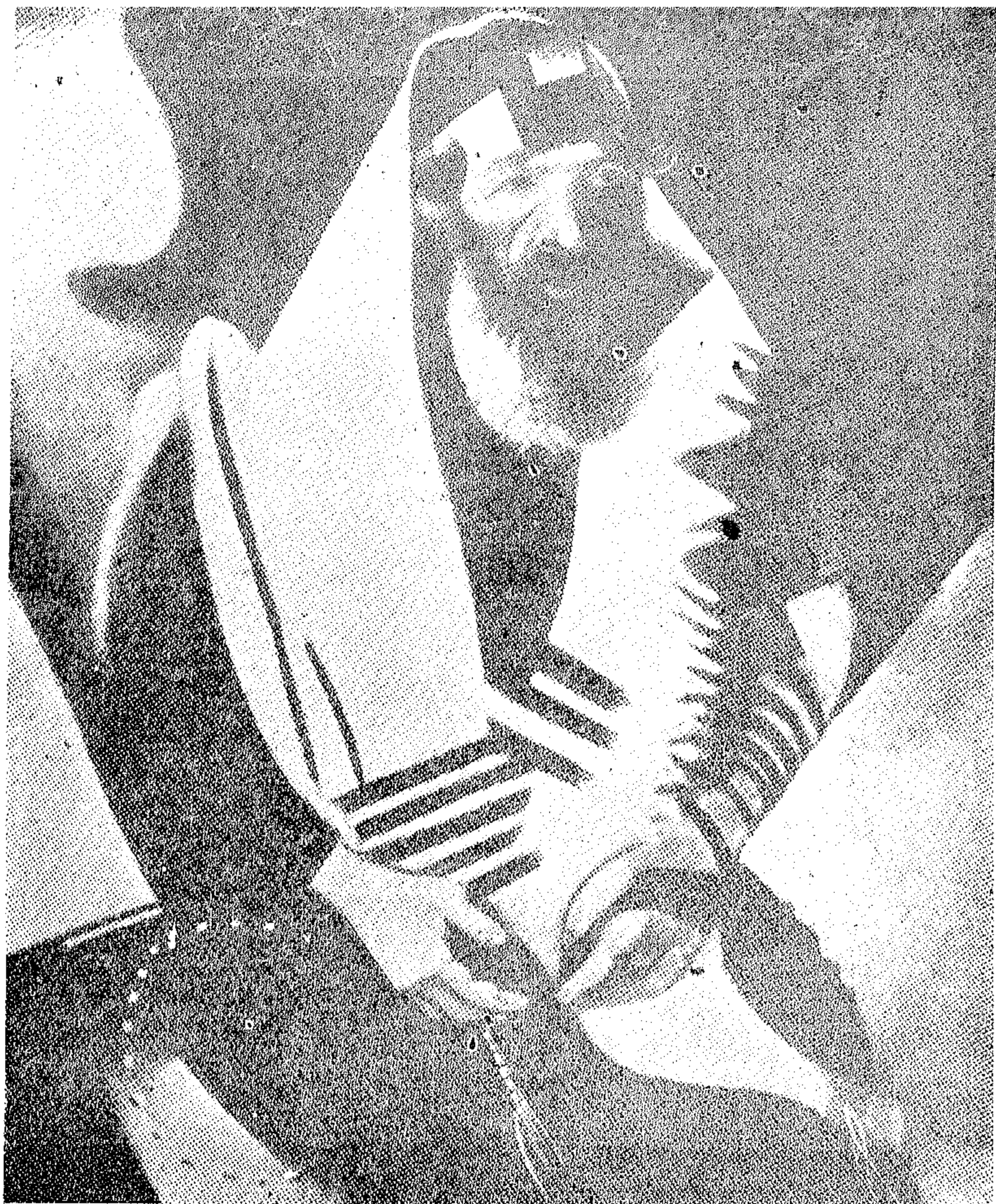
٥٦ - يوم ٢٨ يولية ، الحرية تقود الشعب ، للفنان « دلاكرورا »



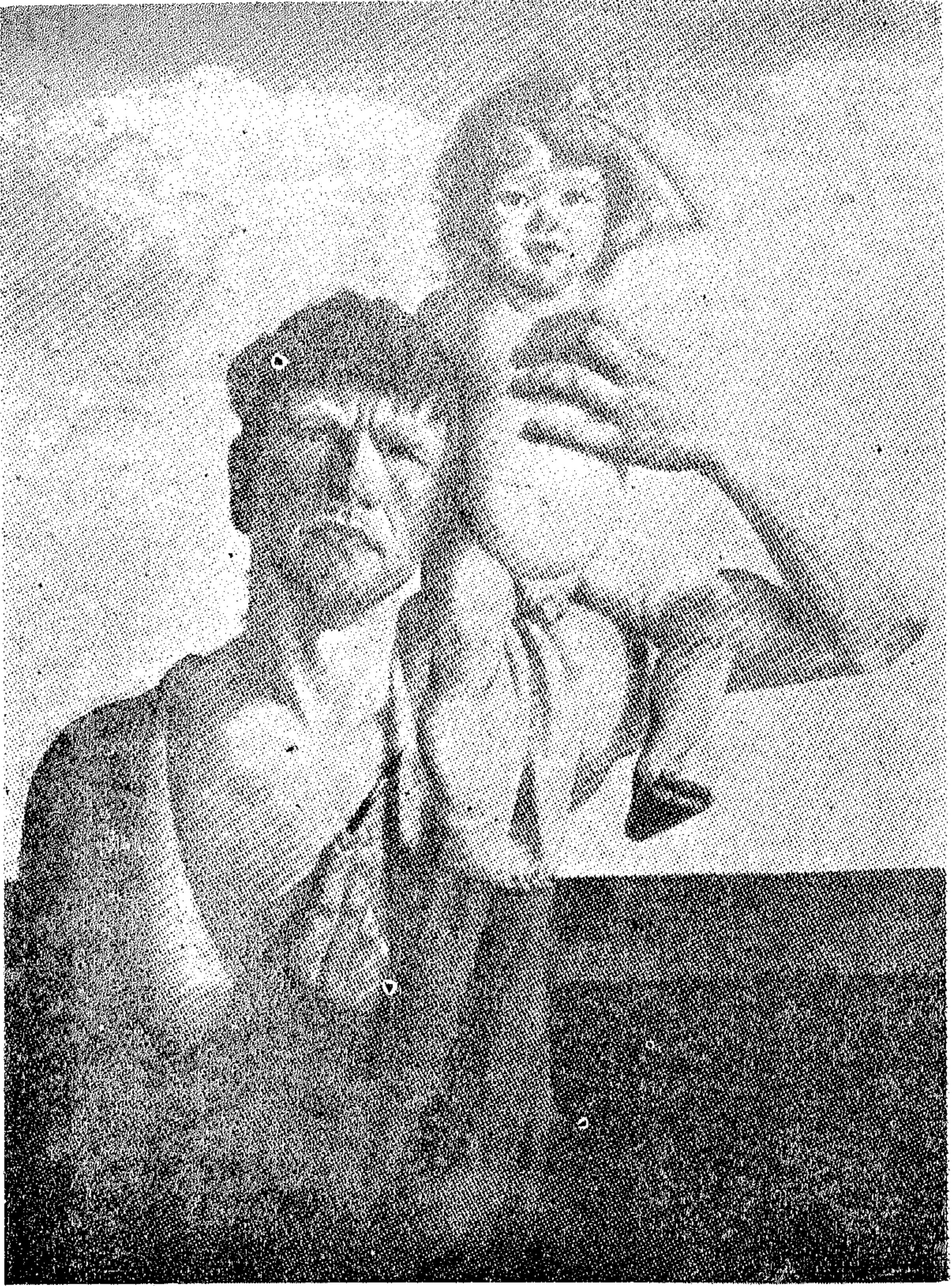
٥٧ - د استراحة الدرجة الثالثة ، رسم للفنان دومية ١٨٠٨ - ٢١٨٧٩



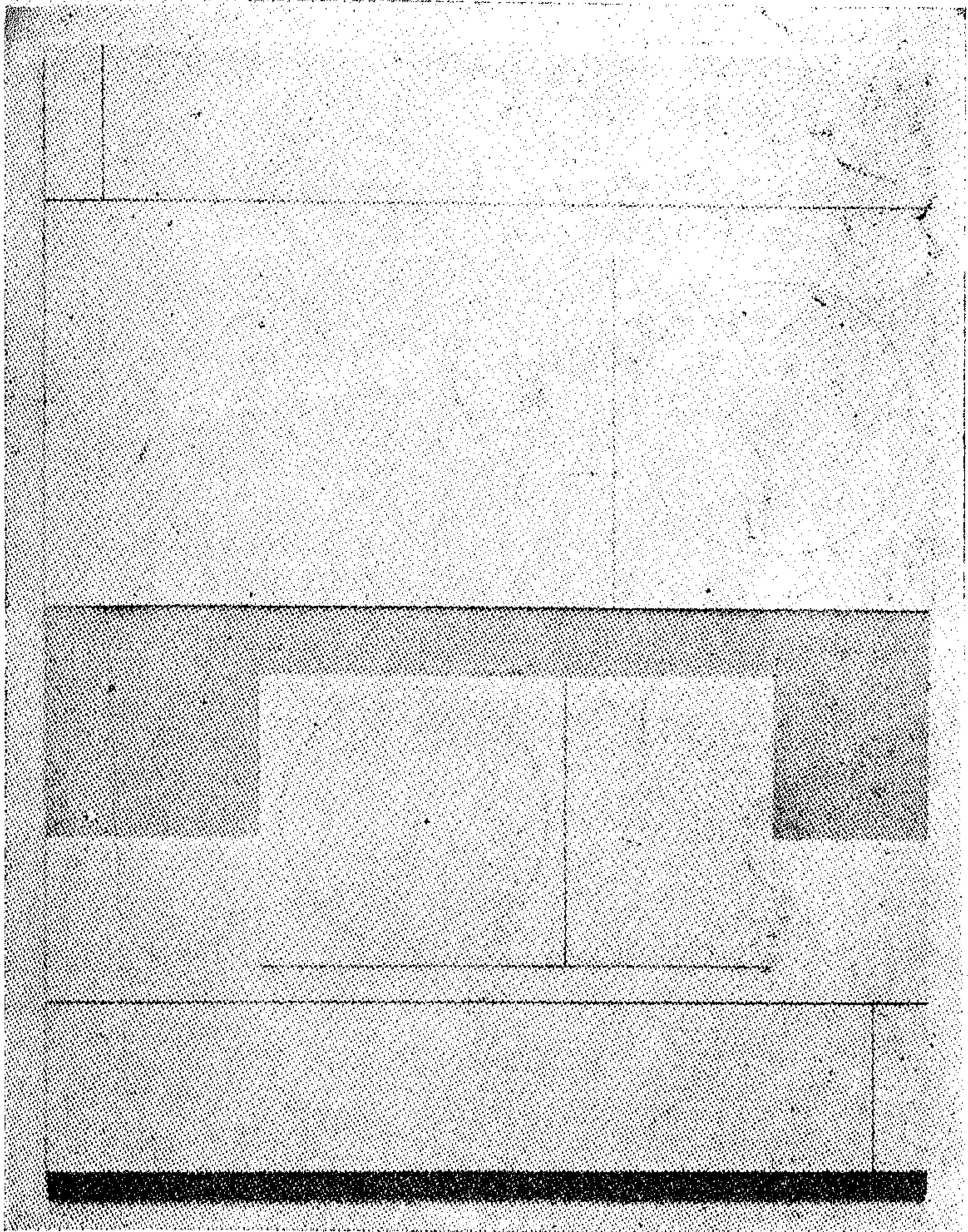
۵۸ - لغراء القديس « انتوني » - للهنان جيروم بوش (۱۴۵۰ - ۱۵۱۶ م



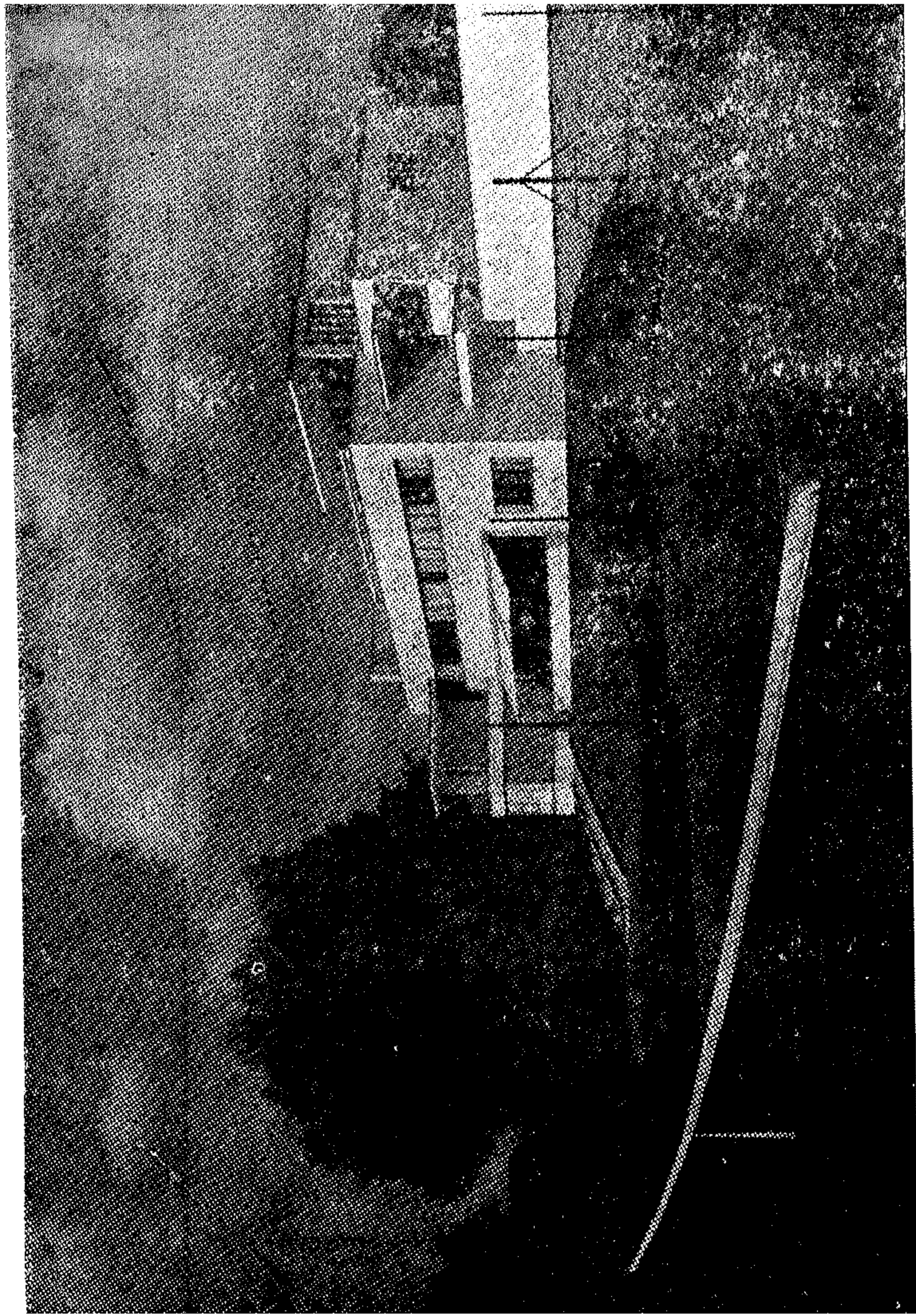
۵۹ - عجز يهودي - للفنان مارك شاچان



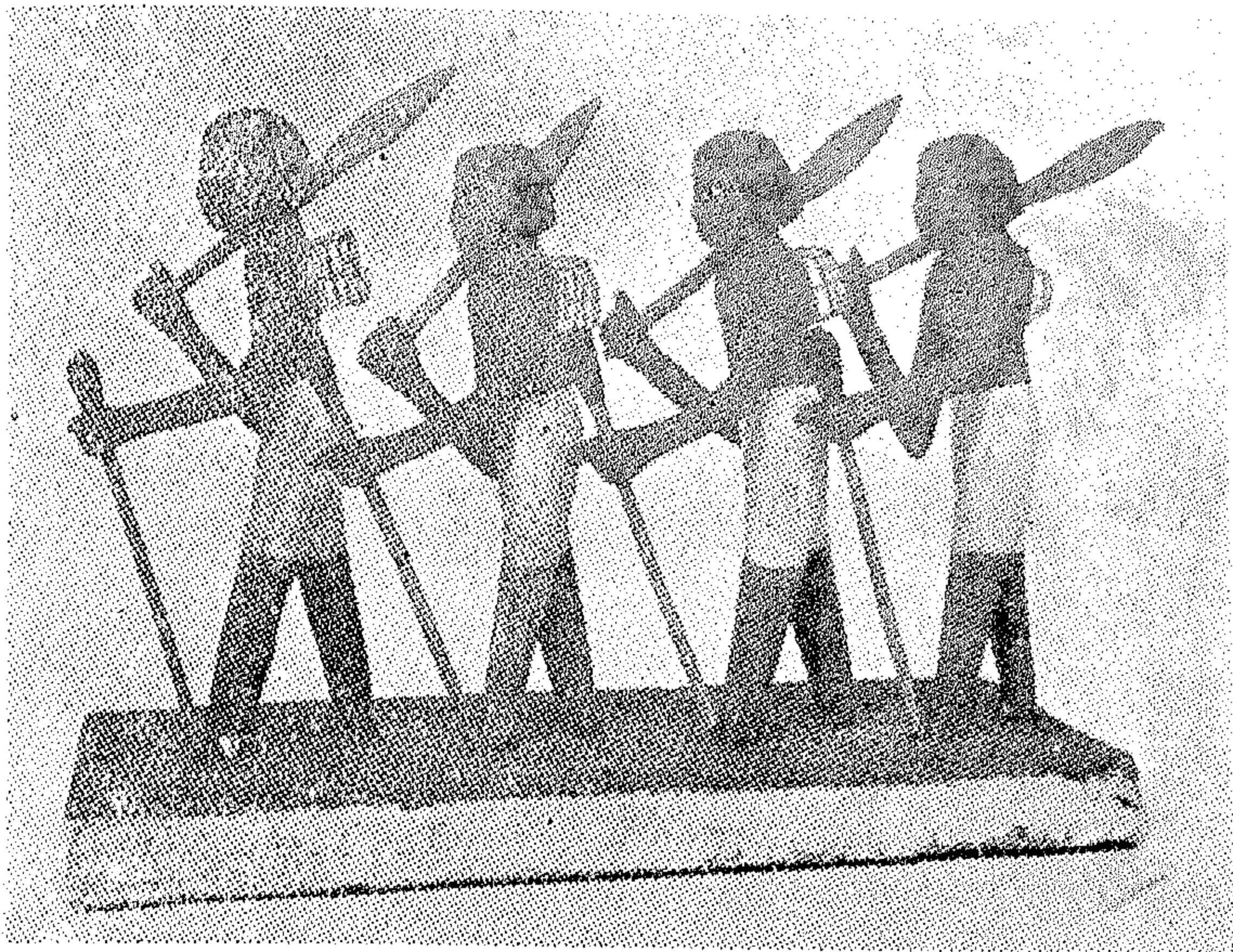
٦٠ - صورة الفنان لنفسه - من عمل الفنان (أوتودي Otto Dix)



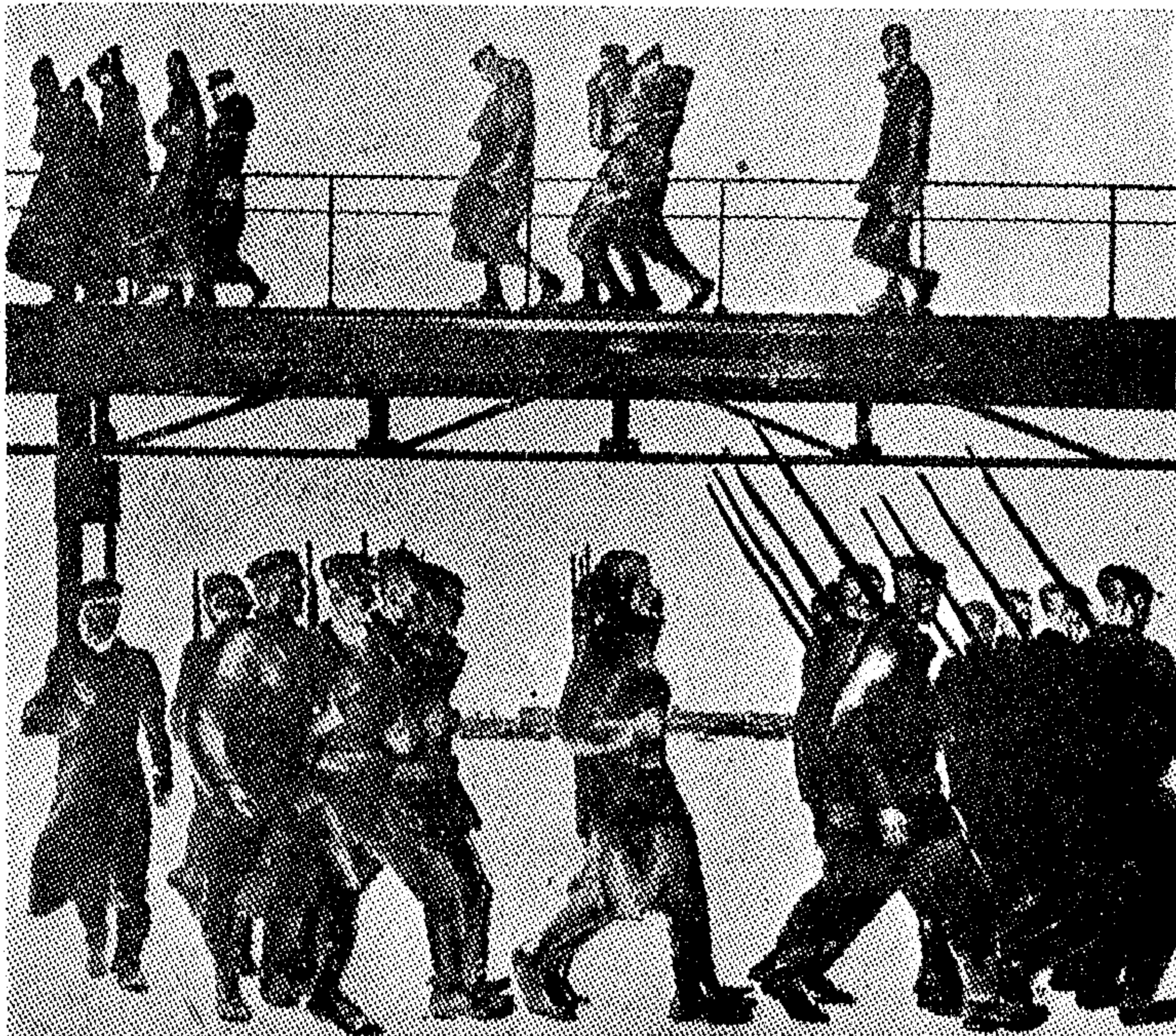
٦١ - رسم وارنر للفنان (بن نيكلسن Ben Nicholson) ١٩٣٥ م



٦٢ - منزل بجهه (Coombe, Surrey) تصميم المهندس د. ماسكوبيل فراي ،



٦٣ - د الجمالون ، خشب محفور من الفن المصرى القديم



٦٤ - حرس بتروجراد - للفنان اليكستندر ١٩٢٧ م

أن ندرك الحقيقة الواقعة ، ولذلك نحن نعيش في عصر تحول . تتوقف فيه طريقة بأسرها للحياة والتفكير ، وتتوقف لا لتعاود سيرها أبدا ، فإن كان ولا بد أن يتصل حبل المدنية وجب أن نكتشف طريقا جديدا للحياة . أما ما أريد أن أبحثه في ذلك القسم الأخير من كتابي فهو : أولا ، وظيفة الفن في عصر التحول الحاضر ، ثانيا ، مكانة الفن في مجتمع المستقبل ، وهدفنا من ذلك أن نقرر وضعنا نستطيع منه أن نلقى نظرة على الميول الاجتماعية المختلفة في الوقت الحاضر ، ونفحصها ونختار منها ما يبدو لنا بجلاء أنه يضمن أكبر ضمان مدنية يتخذ فيها الفن مرة أخرى مكانته ووظيفته .

عصر تحول

توجد في الوقت الحاضر حركات فنية تحويلية ، كما توجد بالطبع جماعة من الفنانين تعارض أي حركة من هذا النوع ، ومع ذلك فربما يسهل بحثنا أن نقسم كل هذه الحركات والفنون المتنوعة إلى ثلاث مجموعات عامة كما يأتي :

(١) فن أكاديمي برجوازي (٢) فن ثوري انقلابي (٣) فن وظيفي . وفي وسعنا أن نتجاوز ذلك إلى تقسيم المجموعة الثانية إلى أنماط أخرى ، الأول : نمط تعبيرى ، والثاني : نمط مافوق الواقع ، والثالث : أنماط مجردة أو غير تمثيلية (أي لا ترسم الصورة الظاهرة للواقع كما هي) ، وسيكون سهلا بعد هذا التقسيم الإضافي للمجموعة الثانية أن تنتقل من مفهوم مجموعة من تلك المجموعات إلى مفهوم المجموعات الأخرى ومضمونها . ونحن نقصد بالفن البرجوازي (١) الأكاديمي ذلك الفن الذى يواصل

(١) أعذر لاستعمال هذه الكلمة بمرادفاتها المطاطة لكن لست أجد =
(م - ١٢ الفن والمجتمع)

التقليد العام لعصر النهضة ، سواء ما كان منه قائما على المثالية الأكاديمية
دينيا أو دنيويا ، أم فنا يعتنق التقليد الواقعي الشعبي ، وهو ذلك النوع من
الفن الذى يغطى سنويا جدران الأكاديمية الملكية فى إنجلترا ، وجدران
المنشآت المائلة لها فى البلدان الأخرى ، ويجب أن نعتبره سلعة تجارية
لا يعنى أصحابها غباوتهم ، كما لا يجهلون مع ذلك حظها ومصيرها ، فهو فى
بعض الأحيان فن عظيم إذا قسناه من ناحية الأداء ، عاظمى بشكل عام ،
ليس له أهمية البتة على الدوام ، ولقد قاسى فى المائة سنة الأخيرة عدة ضربات
قاسية ، وكانت أولى هذه الضربات وأقساها اختراع آلة التصوير التى
تجعل هذا الفن غير لازم بالمرّة كطريقة لتسجيل الحقائق والسمات الطبيعية ،
ومع هذا فلا يمكن بالطبع الإدعاء بأن آلة التصوير تعطى ترجمة مضبوطة
للواقع ، فلا شيء أكثر حرية من آلة التصوير ، وهذه حقيقة يعرفها أغلب
الناس عن الصور الفوتوغرافية التى اتخذوها لأنفسهم ، وعلى ذلك لا يزال
المجال متسعا أمام الفنان - دون أن يصير رجلا خياليا بأية حال - ليكده فى
مسبيل إيجاد طريقة فريدة لمعالجة الواقع الموضوعى للناس والأشياء مع أن
هناك من وجهة نظر علم النفس بابا للشك فى قدرته على الحصول فى وقت
ما على ما يتعدى استجابته الذاتية للواقع ، وإذا ما كان هناك وجود لذلك الواقع
الموضوعى إزداد تطابق أعمال الفنانين كلما نجحوا فى بلوغ مرماهم ، أى نجحوا فى
تسجيل ذلك الواقع الموضوعى ولكن ليس هناك فى الحقيقة أى اتجاه ولو يسير
نحو تماثل كهذا للرؤية والتعبير ، ولذلك يصبح الهدف الشائع للفن الأكاديمى
سرايا متى نسلم بذاتية إِبصار الفنان الفرد ونسبيته ، وهكذا لا يبدو هناك

== لفظا انجليزيا يعين المستوى العام للكفالة المالية فى ظل النظام الرأسمالى
وحالة الأزيمة فى الدولة وغير ذلك ، وكذلك كل الأضرار الاجتماعية
والخلقية المصاحبة لها .

تأى سبب يستدعى أن يحصر الفنان نفسه في هذه الطريقة الخاملة العقيمة ،
هو معنى ذلك أنه لا يبدو أى مبرر يوجب على الفنان ألا يستبجح كل سلسلة
الإدراك الداخلى ، وهذا هو بالضبط دعوة تنادى بها مدرسة من الفنانين
الحديثين ، وسنرى ذلك بعد .

أما الضربة الثانية وربما كانت نتيجة للضربة الأولى فهى انصراف جل
الفنانين والنقاد النبهاء انصرافا عاما عنه ، فقد تحول المجرى الرئيسى للفن
منذ منتصف القرن التاسع عشر ، سواء تحول ابتغاء الخير أو الشر ، عن
مذهبي الواقعية والمثالية واختص بالتعبير الخالص عن القيم الجمالية ، ولكن
من المسلم به أن هذا الفن لم يعد شائعا فى أثناء هذا التحول ، وربما لا يزال
غير متحقق من هؤلاء الذين ينصرونه «رعانه» ، ولكن يفضل أغلب
الفنانين المرهوبين الموت جوعا عن مسابقة التقاليد التمثيلية التى ينبئ عليها
النحت والتصوير الأكاديميين .

أما الضربة الثالثة فلربما يتعدى أثرها الفن البرجوازي الأكاديمي إلى
غيره من الفنون ، وهى تدهور الرأى الذى يجب أن نسميه «المباهاة
بالفن» تدهورا عاما ، فمن الجائز أن تظل قطعة من النحت أو لوحة من
التصوير تستعمل بشكل زخرفي ، ولكن ندر أن يقتنيها الناس لذاتها
فحسب وبما يستدل منه أن من الخير أن نكثر من اقتناء القطع الفنية ، فإنها
تقتنى على أنها جزء من تصميم زخرفي ، تشغل الصورة فيه ، مثلا مكانة
عنصر من عناصره فقط ، بل - وهو الحق - تشغل مكانة عنصر يجوز
الاستغناء عنه استغناء تاما ، وهذا الاتجاه دليل فى ذاته على الحساسية
الجمالية الممتازة ، ومضيق لكل الفكرة الفردية عن الإنتاج الفنى ، وذلك
لأن الصورة إن لم تقن لما تقول ، وهو ذلك الذى يعطيها مجالا يتجاوز
الحصر ، واقتنيت رغبة فيما تؤديه ، أى لوظيفتها الزخرفية بلغنا بسرعة حد
التشبع ، وعلى الأقل فى البلاد المتأخرة التى ركذ أهلها . ومع ما سلف ربما

لا تزال آلاف من البيوت خالية من صورة أكاديمية ، وربما اجترأ الأكاديميون وانتفخت أوداجهم لهذه الفكرة ، لكن وبالأسف لا تزال ضربة أخرى تنتظرهم وهي كنفيلة بأن تحطم أى آماني وآمال جديدة ، وهي التوسع في وسائل استخراج نسخ متعددة للصورة ، وطبعها : ونجاح هذه الوسائل وصلاحياتها ، فأينما يجوز أن تعلق صورة أكاديمية أصيلة يصبح من المحتمل جدا في هذه الأيام ، أن تعلق نسخة مطبوعة لأحسن صورة من صور العام الأكاديمية ، ويمكن الحصول عليها بثمن يساوي جزءا يسيرا من ثمن الأصل ، وبإلتي الأمر وقف عند هذا الحد بل حدث ما هو أدهى من ذلك وأمر ، وهو أننا اكتشفنا أن أساليب من الفن الحديث زخرفية للغاية لزهو ألوانها ، مثل صور فان « جرخ وجوجان » تباع سنويا آلاف النسخ المنقولة عنها لأناس ربما كانوا في الماضي يشترون صورة أكاديمية أو صورة من معرض الفن المحلي مع أن هذه الأساليب قد لا ترضينا على أنها تمثيل مضبوط لما نرى .

تؤثر بعض هذه الاتجاهات في الفنان الثائر تأثيرا لا يقل عن تأثيره في الفنان الأكاديمي ، ولكن بين الإثنين فارقا ينحصر في نقطتين ، ثانيتهما أكثر أهمية من الأولى . أما الأولى فان الفنان الثائر في طور صباه ، ومن الجائز أن يقدم لنا انتاجا نادر القيمة ، وأما الثانية ، فلربما كان هو نفسه ثائرا على القواعد الفردية لسوق الفن ، ومستعدا للتضحيات التي يستدعيها تحوله إلى قواعد أخرى . لو كان الفنان الحديث غير راغب في أن يشتري الناس صورهم لكان غير إنسان ، فالصلة بين الزبون والفنان لها بغیر شك قيمتها العاطفية ، ولكن الفنان يفضل فعلا أن يواصل ما يحب أن يسميه عمله دون أن يضطر للقلق على الإقتصاد المالي لحياته . ويجب أن يكون عضوا في جماعة متحدة تضمن له وسائله للعيش .

يجب أيضا أن يعدد الناس ذاك أهمية بالنسبة للاقتصاد العام للأمة كالأهمية رجال الجيش والبوليس المدافعين والمهاجرين ، وربما استحق الفنان أن يعامله الناس معاملة خاصة ، ولكنه يأبى أن يطلبها بنفسه ، وإنما يصر فقط على أن ينظر إليه الناس مثلاً ينظرون إلى فرد من العناصر الهامة في بناء مجتمع حر يحكم ذاته بذاته .

وتتخذ ثورته في الوقت الحاضر - وقد حرم من المساعدة الفعالة التي كان يقدمها له زبائنه القدامى - طريقاً أو آخر من الطرق الثلاثة التي ذكرتها آنفاً ، فلنمحصها واحداً فآخر .

التعبيرية

كلمة التعبيرية لا تستعمل كثيراً في النقد الفني الانجليزي مع أنها بكلمة مألوفة في غير بلاد الانجليز ، وهي مع ذلك كلمة أساسية ضرورية كالمثالية والواقعية وليست بكلمة ذات مدلولات ثانوية ككلمة التأثرية ، وتشير التعبيرية إلى واحدة من الطرق الأساسية لإدراك العالم المحيط بنا وتمثيله ، فالواقع أن ليس هناك إلا هذه الطرق الأساسية الثلاثة : الواقعية والمثالية ، والتعبيرية رغم وجود طريقة رابعة تزعم أنها حلت محل الواقعية كما سنرى ذلك بعد قليل . أما الطريقة الواقعية فهي في غنى عن التفسير لأنها في مجال الفنون ذات الشكل عبارة عن المجهود الذي يبذله الإنسان لتمثيل العالم تمثيلاً مضبوطاً كما يظهر للحواس بغير تبسيط أو حذف أو تزيف أيا كان نوعه ، ويوضح مذهب كذهب التأثرية أن هذا المجهود ليس يسيراً كما نفهم عنه لأول وهلة ، ذلك المذهب التأثري الذي استقصى الأسس العملية للأبصار السوي أو العادي ، وحاول أن يكون أكثر جديداً للطبيعة ، ومطابقة لها في تصويرها .

وببدأ مذهب المثالية طريقه من أساس الرؤية الواقعية ، ولكنه يختار
عن قصد من كمية المدركات الهائلة ما يريد ، ويرفض منها ما يشاء ، وذلك
طبقا لقول «رينولدز» الكلاسيكي «إن في فن التصوير روائع عظيمة
موجودة عبر ذلك الذي نسميه عادة تقليد الطبيعة ، ثم يستطرد فيقول : «إن
كل الفنون تستمد كلها من جمال مثالي يفوق ذلك الذي نكشفه في الطبيعة
وحدها ، ثم يقول في نفس هذه المقالة الثالثة (The Third Discourse)
ولكون عين الفنان قادرة على تمييز النواقص العارضة للأشياء ، وما يزيد
عليها ، ومشوهاتها من أشكالها العامة ذاتها ، فإنها تخرج فكرة مجردة
تعبّر عن أشكالها هذه أكثر اكتمالا من أى شكل أصلي .

سنرى أن لمذهب المثالية قاعدة عقلية ، وهى هذه الرفع العقلية التى
رأى «رينولدز» أنها وحدها التى تميز الفنان المطبوع عن الفنان الآلى ،
وفى وسعنا القول بأن الواقعية تقوم على الحواس ، تسجل ما تدركه
الحواس تسجيلا صادقا بقدر المستطاع ، ولكن لا يزال عندنا قسم آخر من
أقسام الذات الإنسانية الواعية ، وهو الذى نسميه الانفعالات ، ويتفق
النظ الأساسى الثالث من الفنون ، وهو التعبيرية ، تمام الاتفاق معهم
ويقوم عليها ، فالتعبيرية هى ذلك الأسلوب الفنى الذى يحاول جاهدا
لا ليصور الحقائق الموضوعية للطبيعة ، ولا أى فكرة مجردة مبنية على
تلك الحقائق ، وإنما ليصور الإحساسات الذاتية للفنان ، فهى بالتحديد
فكرة فردية ، وليست بظاهرة فنية حديثة البتة ، وتمتاز بها إلى حد ما
العناصر الشمالية ، لأن هذه العناصر تميل لأن تكون باطنية منظوية إلى
حد كبير ، ونجد إلى جوار هؤلاء الشماليين فنانين تعبيريين آخرين ، ومنهم
«الجرىكو» وهو فنان من أهل البحر الأبيض المتوسط القمح ، ولا نجد فنا
يزيد فى الصفة التعبيرية على الأساليب الصوفية الفنية التى ناقشناها فى الفصل

الثاني ، وهي تنتشر انتشارا واسعا في جميع أنحاء العالم ، وهناك كثير من الفن التعبيرى في اسبانيا - وفيها المثال «مونتاز» مثلا - وليس سيرا أن نجد من هذا الفن في ايطاليا شيئا ، ولـكننا إذا نعتنا الفنون التعبيرية في الشمال بأنها فنون تعبيرية قحة ، واتخذنا دائما مثالا لذلك انتاج «جرينولدز ايزينهايم» في محراب كولمار ، فلربما كان ذلك لمجرد أنها أقرب منا دون غيرها من ناحية الطبيعة العاطفية للاحاساسات المعبر عنها في تلك الفنون ، وقد صارت التعبيرية الحديثة مذهبا واضحا ، ويجب أن نعتبر «فان جوخ» مؤسسا لهذه الحركة بشكل يتساوى فيه مع غيره من المؤسسين ، مع أن المصور النرويجى «ادفارد موينخ» أكبر الدعاة لهذا الأسلوب الفنى أثرا ، وأكثرهم وعياله بصورة فعلية ، وهو منشئ تلك المدرسة الألمانية العظيمة الانتاج التى تدهورت الآن ، وكان من بين فنانيها فنانون عظام أمثال «أميل نولد» و «كارل هوفر» و «كارل سخمت روتلف» ، والتعبيرية منتشرة حتى فى فرنسا ، وفيها فنانونها التعبيريون ، ومنهم «جورج رولت» و «مارسيل جرومير» ، والتعبيرية أيضا هى المدرسة السائدة فى بلجيكا ، ومن بين فنانيها «كونستانت بيرميك» و «جوستاف دى سيدت» و «فريتز فان دين برغ» و «فلورى جيسبرز»

التعبيرية مذهب يفنى فى سبيل اسمه ، ومعنى ذلك أنها تعبر عن انفعالات الفنان بأى ثمن ، وعادة ما يكون الثمن المبالغ فى المظاهر الطبيعية أو تشويها «الامر الذى يصل إلى حد السخرية والاستهجان . إن فن الكاريكاتير قسم من أقسام التعبيرية ، ولا يجد أغلب الناس صعوبة فى تذوقه ، ولـكنهم يبدوون فى الثورة عليه متى رفعناه إلى صف الصورة الزيتية وتكوينها ، أو إلى صف قطعة من النحت إذ تنعدم الاستجابة بينهم وبين الفنان ، وذلك لأنه لا يتعلق فى هذه الحال نفوسهم المغرورة ، ولا

يرضى مثالية ، أناتهم العليا ، بأية طريقة ، وهو في هذه الحالة نائر بشكل صريح على التقاليد المرعية للمفهومات السوية التي يعرفونها عن الواقع ، ومحاول أن يخلق صورة للواقع تتفق مع ردود انفعالاته الذاتية على خبراته اتفاقا مضبوطا جدا .

مذهب مافوق الواقع « سيوبرريالزم »

تنحصر فكرة الفنان التعبيري عن الواقع في المستوى الشعوري للخبرة كما أشرت إلى ذلك الآن ، وربما كما يبين ذلك علماء النفس دون توان ، بل إنها تتجه نحو نوع معين من المثالية ، ولماذا ينبغي أن تكون واقعية الانفعالات أكثر من واقعية العقل قربا من الواقع ؟

إن أي تقسيم للشخصية الإنسانية في مجموعها حرقديري ، وإن أي شكل من الفن يقوم على أي جزء نختاره من هذه الشخصية الكلية فن تقديرى كذلك ، وهو على هذا إشار مثالى ، فإذا كان الواقع مقصودنا وجب علينا إذن أن نضمنه كل وجوه الخبرة الإنسانية غير مستبعدين عناصر الحياة الإنسانية شبه الواعية ، تلك العناصر التي تتكشف في الأحلام « الرؤيا » وفي أحلام اليقظة ، وفي الغيبوبة ، وفي الملوسة . والدعوة المنطقية الصرفة لمذهب مافوق الواقع الذى يسمى أحيانا « سيوبرريالزم » أوسيرريالزم شبيهة بهذا القول ، وهذا المذهب حركة فى الفنون لا تنحصر فى نطاق التصوير والنحت ، وإنما تشمل الشعر ، والنثر ، وحتى الفلسفة ، والسياسة . الفنان السيرىالى واع كل الوعى لعدم وجود صلة حيوية بين الفن والمجتمع ، وهى تلك الظاهرة التى يتميز بها العالم الحديث ، ويرى أن العيب أساسه قائم فى البناء الاقتصادى للمجتمع ، ويعتقد كذلك أن من غير المستطاع الاهتداء إلى قاعدة مرضية للفن داخل ذلك الشكل القائم للمجتمع أيضا ،

هو إذن فنان ثائر ، ولكنه غير ثائر على ما يتعلق بالأمور الفنية فقط . وإنما بدأ ثورته باتجاه ثورى فى الفلسفة ، ولكى يكون كلامنا أكثر تحديدا نقول بدأها بتلك الفكرة الثورية التى أقام عمادها كارل ماركس ، وهى تلك الفكرة التى ربما جاز تلخيصها فى فرضين اثنين : أولهما أن النظرية التى لا تصور نشاطا عمليا قائما عليها ليست نظرية صحيحة متينة ، والآخر أن ليس موضوع الفلسفة ترجمة العالم وتفسيره . ولكن موضوعها تغييره ، وما دام الفنان السيرىالى قد بدأ سيره من هذا المحط فهو رجل اشتراكى ماركسى بالطبع ، وهو على العموم يزعم أنه مواطن شيوعى أكثر اتساقا وتماسكا من كثيرين غيره يدعون لكل أحوال التوفيق ، بين الثقافة الجمالية والتقاليد الخلقية الموجودة فى الطور الأخير لهذه المدنية الرأسمالية ، وقد تأثر مذهب السيرىالىزم بالشكل الذى فسره به محييه « أندريابريتون » ، تأثرا بالغاً بمذهب المادية الجدلية عن « ماركس » فأخذ بنوع مخصوص عن « ماركس » منطق الجمالية ، الذى اتخذ ماركس بدوره عن « هيجل » ، مخلصا الجدل الهيجلى من تصوفه الفطرى ، ولكن كما أن كلا من « هيجل » و « ماركس » يريان النظام الاجتماعى كلاً لا يتجزأ ، وأن أى جزء منفرد من أجزائه - كالاقتصاد السياسى ، أو الدين أو الفن - لا يمكن أن يفهم منعزلاً عن الباقيين فهما حقيقيا فكذلك يجب ألا يعد الفن صورة صادرة عن جزء واحد من خبرتنا العقلية ، وهو ذلك الجزء الذى نسميه « الشعور » . ولكن يجب أن نعتبره مركبا من كل جوانب وجودنا حتى بالفعل من أكثرها تناقضا بنوع مخصوص ، وهكذا صرح « بريتون » فى أول منشوراته عام ١٩٢٤ قائلا : « إننى اعتقد بتحول هاتين الحالتين اللتين تبدوان متناقضتين ، وهما الحلم أو « الرؤيا » والواقع . تتحولا قريبا إلى نوع من الواقع المطلق ، أو تحولها فعلا إلى ما فوق الواقع ،

ثم صرح بكثير من التخصيص في منشوره الثاني (Second Manifesto) قائلا:
بينما يأخذ مذهب مافوق الواقع والمذهب السيرياالى ، على عاتقه القيام
باستقصاء المفكرات الآتية بنوع مخصوص ، وتحقيقها تحقيقا دقيقا وهى
الواقع واللاواقع ، والعقل واللاعقل ، والفكر والغريزة ، والمعرفة ،
والجهل المطبق ، والمنفعة وعدم المنفعة فان بينه مع ذلك وبين مذهب المادية
التاريخية شيئا فى الاتجاه ، وهو أن مذهب مافوق الواقع يبدأ سيره من حيث
فشل النظام الهيجلى فشلا ذريعا ، أنى لا أفهم كيف يمكن أن نقيّد إخراج
فكرة من الأفكار بحدود كحدود الهيكل الاقتصادى مثلا ، ذلك
الإخراج الذى يتفق إتفاقا كليا والسلب وسلب السلب ، وكيف أوافق
ألا نستعمل الطريقة الجدلية بصفة مشروعة صحيحة ، إلا فى حل المشاكل
الاجتماعية ؟ إن غاية مذهب السيرياالزم كلها أن يزود هذه الطريقة
بامكانيات غير متناقضة البتة لتطبيقها فى أقرب منطقة شعورية ، واسمحوا لى
أيها الثائرون المضطربو الرؤوس أن أقول لى لا أستطيع فهم السبب الذى
يلزمنا بأن نحجم عن تناول مشاكل الحب ، والحلم ، والجنون ، والفن ،
والدين طالما ننظر إلى هذه المشاكل من نفس الزاوية التى ينظرون منها إلى
الثورة ، وننظر إليها نحن منها ، ولست مترددا فى القول بأن فردا ما لم
يقم بأى عمل منظم فى ذلك السبيل قبل مجئ حركة السيرياالزم ، ولست
مترددا كذلك فى القول بأن الطريقة المنطقية فى شكلها الهيجلى لا يمكن أن
توضع موضع التطبيق بالنسبة لنا منذ اللحظة التى اكتشفنا فيها هذه الحركة
ولأنه لمن المحتم بالنسبة لنا أيضا أن نستغنى عن المثالية الخالصة ، ويكفى
ابتكارنا لكلمة السيرياالزم للتدليل على أن ذلك كان كذلك . . (١)

11 - Trans. by David Gascoyne: What is Surrealism ? by
André Breton, P.P. 72-3, London, 1936.

تبين هذه العبارة أن للمذهب السيرياى نفس الميزة الثانية التى يتميز بها الديالكتيك الماركسى ، وهى قدرته على الانتقال من الركود إلى الفاعلية . ومن منهج منطقى إلى طريقة عملية . وإننا نكاد نخدع أنفسنا ، ونزيف منطقنا إذ تخيلنا بناء مجردا ثابتا عند ما نستعمل فى حديثنا عبارة « كلية النظام الاجتماعى » ، أو عبارة النمط المتكامل للثقافة ، فهاذا الجسم فى حقيقة الجوهرية إلا حزمة من نواحي النشاط الكثيرة المتسقة معا ، نشبهها بالصلوع ، والعضلات ، والخلايا ، جميعها يتحرك ، ويتفاعل ، ولا يستطيع واحد منها أن يتحرك دون أن يؤثر فى الباقين تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على هيئة سلسلة من حركات متعاقبة ، وعلى ذلك فإن الفكرة التى تقول بفن منعزل عن العملية العامة للنطور الاجتماعى وهم غير صحيحة والأجدر بالفنان أن ينعم النظر فى موقفه ، ويلعب دوره فى العملية مادام عاجزا عن أن يتفادى تغيير الحياة وتحويلها ، تلك الحياة التى تتقدم على الدوام ، وعليه إن كان يؤمن بالواقع وبأهمية النشاط الفنى فى ذاته ، أن يفهم أن ذلك النشاط متكامل مع غيره من أنواع النشاط الاجتماعى الأخرى ، التى تتكون منها الكلية الفعالة للنطور الاجتماعى .

لا يمكن أن يخامرنا الشك فى ماهية الاتجاه الذى ينبغى أن تسير فيه هذه الأوجه المختلفة من النشاط . إن ذلك التحرير ، تحرير العقل الذى يستلزمه مذهب السيرياىزم على أنه أول حالات نشاطه الثورى ، يتطلب تحرير الإنسان كما بين ذلك بوضوح تام ماسيو « بريتون » ، وذلك التحرير معناه وجوب كفاحنا فى سبيل تحطيم أغلالنا بكل قوى اليأس وحماسته . حتى أن معتنقى «مذهب السيرياىزم» يعولون اليوم أكثر من ذى قبل على الثورة الشعبية فى التمهيد لتحرير الإنسان .

ليس التحرير فى ذاته غاية ، ولذلك يجب علينا أن نستمر فى السؤال

عن الهدف الأخير « لذهب السير يا ازم » ، ولنسمح للمرة الثانية لمسيو
« بريتون » أن يتكلم ، ويقول :

« إن التباسا معيننا تحويه كلمة مافوق الواقع « سير يا ازم » ، في ذاتها
كفيل بأن يقود الإنسان للظن أنها « تشير إلى اتجاه سام لا أدريه أنا
شخصيا ، في حين أنها على العكس من ذلك ، تعبر عن حاجة إلى تعميق أسس
الواقع - وهكذا تعنى عندنا دائما - وذلك لتمهد السبيل لوعى هذا العالم
المدرك بالحواس وعيا أكثر وضوحا ، وفي نفس الوقت أكثر حرارة
وإرهافا من ذي قبل . إن كل التطور الذي مرت به حركة السير يا ازم
منذ نشأتها حتى هذا اليوم .. يبين أن رغبتنا الدائمة التي تزايد قوة وإلحاحها
يوما عن يوم هي أن نتجنب مهما كان الثمن اعتبار نظام من النظم الفكرية
مليجا نلوذ به ، وأن نتتبع مانجر به من تحقيقات وبحوث بعيون مفتوحة
على ما يترتب عليها من النتائج الخارجية ، وأن نتأكد أن نتائج تلك
البحوث قادرة على الرقوف على أقدامها ، ... ونحاول في النهاية أن
نجمع بين الواقع الداخلي ، أى مافى النفس ، والواقع الخارجى المحيط بنا
على أنهما عنصران في عملية توحيد ، تنتهى بأن يصبحا شيئا واحدا .
هذا التوحيد الأخير هو الغاية الرفيعة التي يسعى إليها مذهب السير يا ازم ،
ذلك لأنه مادام الواقع الداخلي والواقع المحيط بنا متضاربين ، داخل
النظام القائم للمجتمع الحاضر ، ونرى أن ذلك التضارب هو السبب ذاته
في شقاء الإنسان وتعباسه . بل مصدر حركته ودفعه ، فقد أخذنا على
عاتقنا مهمة الجمع بين هذين الواقعين ، الواحد مع الآخر وجها لوجه
ماسنحت أى فرصة ممكنة ، وهى في نفس الوقت مهمة عدم السماح لأى
منهما بالاستعلاء على الآخر والتفضيل عليه ، وليكنها ليست
مهمة معالجة الاثنين كليهما معا في وقت واحد ، فان ذلك

من شأنه الظن بأنهما أقل انفصالاً عن بعضهما مما هما عليه فعلاً ، (وإني أعتقد أن أولئك الذين يتظاهرون بمعالجة كليهما معا يخادعوننا ، أو هم ضحية ضلال وخطأ مزعج) ، أقول أخذنا على عاتقنا إذا مهمة معالجة هذين الواقعين لا كليهما في وقت واحد ، ولكن واحداً تلو الآخر ، بطريقة منظمة تسمح لنا بملاحظة تجاذبهما وتداخلهما المتبادلين ، كما تسمح لنا أيضاً بأن نزيد في مقدار تداخلهما بما يسمح لاتجاه هذين الواقعين المتلاصقين تلك الوجهة التي يصيران معها شيئاً واحداً بعينه .

ينبغي أن يكون واضحاً على الفور أن الجانب الأكبر من نظرية السيرريازم يتفق مع الحقائق الأساسية عن الفن كما أبدأها بحثنا التاريخي لتطوره ، وقد تكون هذه أول مرة في التاريخ يصبح الفنان واعياً بالمصادر التي ينبع منها الهامة ، ويهيمن على هذا الإلهام هيمنة واعية ، (١) ويكون قادراً على أن يسير به في الطريق الخاص بالفن وحده ، وهو تعميق أو ترهيف إحساسنا بالواقع في مجموعة « يعني واقع وجودنا » ، أو هو بمعنى إبداعى ، الترقى المضطرد بالوعى الإنسانى ، فقد كان الفنان حتى الآن تحت رحمة تقاليد هذه الحركات الفنية المختلفة كالطبيعية ، والخلقية ، والمثالية ، تلك التقاليد التي تمنع ، وتقيد القوى اللاشعورية للحياة من أن تعمل في حياتنا بحرية ، وهى تلك القوى التي تعتمد عليها وحدها حيوية الفن . وقد رمى الفنان في بعض العصور هذه القيود بعيداً ، وسمح لما كانوا يسمونه الخيال بأن يغير من

(١) وجه التناقض في هذه العبارة « ويهيمن على هذا الإلهام هيمنة واعية » تنحصر في كون الهدف من هذه الهيمنة هو مراوغة العقل وهو في الواقع الأداة الطبيعية « للهيمنة الواعية » .

شكل الواقع ، ومع أن هذا الفن نبذه هؤلاء المهتمون ببقاء حالة ثابتة راجدة للسوية على أنه فن رومانتيكي ، تدفعهم إلى ذلك مزاعمهم العقلية الخاطئة ، فانه مع كل هذا ولا سيما كما في فن « شكسبير » لم يخل أبدا من عوامل الحيوية ، واضطر كثير من الفلاسفة في ذكاء أفلاطون وفطنته للتسليم بالصفة البارزة التي يمتاز بها هذا الفن عن غيره ، وهي بالذات لا عقلية ، ولكن الفن مع ذلك كله ليس لاعقلية فقط ، وإنما بالأحرى هو كما وضحه « بريتون » كل الوضوح في العبارة التي اقتطفناها آنفا ، تداخل العقل واللاعقل ، هو تفاعل ديالكتيكي ، أو تقدم منطقي متوال ، غايته عالم متغير ، هو أرض وأطراف وخيال ، بالصفة التي تقول ، « إن أعجب ما في الشيء الخيالي أنه لم يعد خياليا ، فليس فيه إلا الواقع ».

ربما كان من السهل أن نبين مقداريا تتفق النظرية الرومانتيكية عن الشعر كما أقام دعائمها ناقد كبير ، هر « كرليبردج » ، أو ناقد فيكتوري مخلص « مثل أ . ث . برادلي » ، اتفاقا مضبوطا مع نظرية السيرريالزم ، ولكنني أترك ذلك التبيان لغيري ليضطلع به في فرصة مستقبلية (١) ، ويجب الآن أن نلتفت إلى الحركة الوحيدة في الفنون الحديثة التي تتحدى حركة السيرريالزم ، وتحاربها حربا مباشرة ، وهي هذه الحركة التي تعرف بأسماء مختلفة ، هي المذهب التجريدي ، أو المذهب البنائي ، أو الفن اللاتمثيلي.

فن الشكل النقي « الفن المجرد »

لقد كان من المحتوم ألا يتأخر كثيرا ظهور فن نقي الشكل عندما هجرنا النحت والتصوير الهدف الذي رسمه عهد النهضة ، وهو تمثيل المظاهر

(١) لقد حاول المؤلف نفسه القيام بهذا العمل في أثناء كتابة مقدمة الكتاب اسمه « ما فوق الواقع ».

الطبيعية للعالم الخارجى تمثيلا مضبوطا . فقد أحب بعض الفنانين أن يكون هدفهم من الفن تصوير الحقيقة الذاتية لانفعالاتهم أو أحاسيسهم الخاصة ، ومن ثم نشأ ذلك الأسلوب الفنى الذى وصفته آنفا بالأسلوب التعبيرى ، ولكن فضل آخرون أن يكتشفوا الحقيقة الذاتية لا بعرض أساليبهم الخاصة الشاردة ، ولكن بتوجيه مزيد من الحساسية الفنية إلى تلك العناصر الحقيقية فى إنتاجهم الفنى ، وهى تلك التى نسميها الأشكال والألوان ، وذلك لأننا كان مرفأ أكثر أمانا من غيره كما يبدو . وكان تجنب الوصول إلى مجرد النتيجة الزخرفية هو المشكلة التى لم يكن يدرها إلا قليل من الفنانين ، ويتطلب ولا شك تنسيق اللون والشكل فى صورة جذابة عمل حساسية جمالية مرهفة ، ولكننا إذا مارصلنا إلى هذه الغاية ، نجد أن هذا الفن أقل من أن يقارن بأرقى الأعمال الفنية التمثيلية ، أى بالفن الذى يمثل أعيان الأشياء ، وذلك فى كل ما يعنيه الفن للانسانية ، لأن تلك الأعمال الفنية التمثيلية قدمت ، بالإضافة إلى جاذبية زخرفية كاملة قوية كتلك التى نجدها فى أى تكوين مجرد ، قما أخرى لها أهمية نفسية أو قيم الخيالى المثلالى .

لم يكن أكثر الفنانين التجريديين تعمقا فى الفن بحاجة إلى تنبيههم أن « الزخرفة » لا تكفى ، فقد جعلتهم فطرتهم إن لم تكن معلوماتهم الفنية الدقيقة دارين بعناصر فى أعمالهم الفنية غير إثارة الحواس إثارة بهيجة ، وعرفوا أن تلك العناصر موجودة على الدوام فى الفن حتى فى الفن التمثيلى ، وأنها هى العناصر الأساسية فى فنى العمارة والموسيقى ، ولكن مع أن قدرا مما ندعوه « رطانة عالمية » سمح باستعماله منذ القدم فى نقد هذين الفنين الآخرين وعرضهما إلا أن هذه الرطانة بدت بشكل ما غريبة عن فنى النحت والتصوير ، ولكن ليس فى طبيعة هذه العناصر الفنية التى نحن بصدد ما يمنع أن نتناول الإنتاج الفنى المجرد من هذه الفنون - التى كانت يوما ما فنونا تمثيلية - كما نتناول العمارة والموسيقى -

وعلى ذلك يدعى الفنان التجريدى أن الأشكال التى يبتكرها ذات معنى آخر علاوة على معناها الزخرفى ، وذلك بأنها تردد فى خاماتها الصالحة ، وعلى أوزانها ونغماتها المناسبة نسبيا وأوزانا ومتناسقات معينة قديمة فى بناء العالم ، تحكم النور العضوى بما فيه نمو الجسم الإنسانى ، ويقول : « إن الفنان التجريدى بتطبعه على هذه النسب والمتناسقات يستطيع أن يبتكر عوالم صغيرة » جمع عالم ، تنعكس فيها صورة العالم الكبير ، بمعنى أنه يستطيع أن يقف على نظام العالم إن لم يكن فى ذرة من رمل وفى كتلة من حجر أو فى نمط من الألوان ، وهو فى غنى عن المظاهر الطبيعية ، مظاهر الأشكال العرضية التى ظهرت تحت ضغط تطور العالم ، لأنه وصل إلى الأشكال الأصلية التى تنبنى عليها المتنوعات الحادثة التى يبدىها العالم الطبيعى . أنا نفسى لا أشك أن الفنان التجريدى مخلص فى تلك الدعوى ، وأنه يحقق فعلا ما يسعى إليه ، هذا مع الاعتراف الواجب بأن الإنسان غير معصوم من الخطأ ، أما النقطة الوحيدة التى هى موضع بحث فهمى السداد الاجتماعى لمجهوده الفنى .

كثيرون من نقاد الفن التجريدى ، وعلى الأخص «السير ياليون» منهم ، يرفضونه بحجة أنه مذهب بينظى متذمت ، أو مذهب تربي ، أو مذهب إنطلاقى أو فن مجرد وراء الحس ، وقصارى القول إنهم يرفضونه على أنه فن خال كل الخلو من الفاعلية أو الكينونة الاجتماعية ، ولا شك أننا واجدون فى كثير من الحالات مبررا سيكولوجيا لهذا النقد ، وحالة المجتمع القائمة ، وهى خلوه من أى إدراك لأهمية الفنان فى الحياة ، باعث كبير على ذلك ، لكننى شخصا لا أظن أن الجانب الاجتماعى للفن مجرد طفيف بشكل كبير كما يدعى ذلك ناقدوه ، ذلك لأنه من الجائز أن تكون الوظيفة الاجتماعية للفن مجرد غير واضحة للعيان على اعتبار أنه منتجات

فنية خاصة من التصوير والنحت، ولذلك الاعتبار نفسه تقتصر الاستجابة له وتذوقه على فئة ممتازة من الناس محدودة للغاية دائما . ويجوز أن يوجه نفس هذا النقد إلى الرياضة البهتة ، ولكن ليس هناك من أحد يصل به الجهر إلى درجة يقطع فيها بأن الرياضة البهتة ليست مفيدة ، وأنها نشاط غير اجتماعي ، بدلا من أن يعترف اعترافا صريحا بأن كثيرا من نواحي التقدم العظيمة في المدنية مثل النلغراف اللاسلكي ، والأعمال الجوية ، تقوم على خدمات علماء الرياضة البهتة ، ولذلك يجب أن نفهم وظيفة الفن المجرد كما نفهم وظيفة الرياضة البهتة ، وأن نربط به العمارة ، والفنون الصناعية على أنها ميدان تطبيقية العمل ، فإن هذه الفنون العملية تحتاج تزكيتها الجمالية من مخرجها إلى حساسية مرهفة بصفاء الشكل ، وإقصاد الوسائل ، وتوافق اللون ، وإن أحسن ما يولد هذه الحساسية وينقيها هو ابتكار الأعمال الفنية غير التمثيلية وتذوقها .

الفن الوظيفي

الفن نشاط عملي ، وهو لذلك محكوم بطرق إنتاجه ، وطالما يستعمل الفنان أدوات وخامات معينة كالزميل ، والحجر ، والفرشاة ، والبوية ، كان بين الأعمال الفنية التي ينتجها بهذه الكيفية وجه شبه أساسي ، تحدده طرق الإنتاج هذه . وإنه لقول شائع في تاريخ العمارة أن الأساليب المعمارية تحددها - في سماتها العامة على الأقل - الخامات المستعملة كالخشب والحجر ، والطوب ، والأسمنت ، والصلب ، وكذلك العدد والمكينات التي تعالج بها هذه الخامات .

ومتى كان العمل الفني ، مثل فن العمارة ، عملا يؤدي غرضا نفعيا تأثر حينئذ شكله بوظيفته أيضا إلى حد كبير ، ومن المسلم به جواز تأدية نفس الوظيفة الواحدة - ولنفرض أنها توفير مأوى مناسب لأسرة من بني (م - ١٣ الفن والمجتمع)

الإنسان مثلاً - بطرق متنوعة وبدرجة واحدة من الجودة ، وذلك لأن الفكرة التي تقول إن الطريق لحل أى مشكلة أساسية طريق واحد مثالى ولا طريق غيره ، أضحت أسطورة مثالية ، ومع ذلك يحدد - بكل تأكيد - الهدف من الوظيفة حرية الفنان ، كما تدخل نفس الوظيفة عنصرا جديداً آخر فى العملية الجدلية لهذا الفن الخاص ، وإن أكن اعتبارها شكلا من العقل والنظر العقلى والنفعية الخ . . . والاضداد الجدلية لهذه الأمور الثلاثة هى اللا عقل ، والاندفاع الغريزى ، والخيال الخ ، ونحن نعتبر فنا كفن العبارة - من حيث هو فن - حلا يجمع بين كل تلك المتعارضات . نعم ، إن هناك مدرسة متطرفة للمهندسين الميكانيكيين الموظفين تنكر أن للعقل مقابلا يناقضه ، لكن أعمالهم لا تبدى ما يجعلنا نعتبرها أعمالا فنية ، ويقابل هؤلاء فئة أخرى من المهندسين المماريين المحدثين تعترف اعترافا كاملا بضرورة افساح مجال للعناصر اللامنطقية الغريزية ، وأبرز من فيهم « والتر جروبويس » ، ويقول :

« لما تقدم كفاحنا ضد الأفكار السائدة استطاعت جماعة « البوهوس » Bauhaus أن توضح أغراضها الخاصة أثناء فهم مشكلة التصميم من كل نواحيها ، وصياغة كشفها الدورى ، وكان دستورنا فى ذلك الكفاح أن التصميم الفنى ليس عملا عقليا أو ماديا ، وإنما هو جزء متكامل من مادة الحياة ذاتها ، ومن دستورنا أيضا أن التطور الذى حدث فى علم الجمال أفادنا فهما عميقا جديدا لمعنى التصميم مثلما أفادنا ادخال الماكينات فى الصناعة أدوات جديدة لانجازها على خير وجه ، وأنا لنهدف من ذلك الكفاح إلى إيقاظ الفنان المبتكر المستغرق فى العالم الآخر ، ثم نجعله للمرة الثانية متكاملا داخل عالم الواقع الذى نعيش فيه ، كما نقصد فى نفس الوقت توسيع عقل رجل الأعمال الجاف الذى تكاد تغلب عليه المادة ،

هو نصيغته بالصيغة الانسانية ، وهكذا كانت فكرتنا المهمة عن الوحدة الأساسية لكل التصميم في صلته بالحياة تتعارض تعارضاً كلياً مع فكرة « الفن للفن » ، وتتعارض كذلك مع الفلسفة الأشد خطراً التي نشأت عنها ، وهي : الأعمال غاية في ذاتها (١)

تلك العبارة تتضمن بوضوح تعارضاً بين النشاط العقلي (الابتكاري الخيالي) والنشاط العملي الميكانيكي ، كما تتضمن تكاملهما معاً في وحدة واحدة هي بالضبط فن العمارة ، ومع ذلك لا تتضمن القول بوجود التعارض نفسه في كل عمل فني وربما كان الأستاذ « جروبويس » ، أول من سلم بأن فنونا أخرى لها غايات أخرى ، وأنه مع جواز خلو العمل الفني من ذلك الشيء الذي يسمى « الفن للفن » ، فليس من الضروري أن يكون الأساس فيه أساساً عملياً مادياً ، أما ما أظن أن من الواجب أخيراً التسليم به فهو إيضاح خطوط التقسيم القديم للفن إلى قسمين هما الفنون الجميلة والفنون التطبيقية ، ذلك التقسيم الذي استنكره كثير من النقاد وأنا منهم استنكاراً شديداً لأنه كثيراً ما أسىء فهمه وأخطىء استعماله ، وربما كان الضلال الذي نشأ من جرائه قبيحاً بشكل يتعذر معه وضعه موضع الجدل ، وأعني بالضلال الفكرة التي تقول « إن الفن كان نوعاً من الواجبات الزخرفية » التي يجب أن تطبق — أو بتعبير حرفي تلصق — على أي شيء نفعل مجرد إخفاء غرضه السافر ، ولقد بحثت تلك المسألة بحثاً مطولاً في كتاب آخر هو « الفن والصناعة » واست أقترح العودة إليها ، لكن ربما يجوز عندما يزول هذا الخلط القديم أن نعود إلى الاعتراف بتباين مشروع بين الفن ذي الوظيفة الفكرية ، ووظيفة تحقيق مدركاتنا العقلية في شكل مادي ، والفن ذي الوظيفة النفعية ، ووظيفة صنع الأدوات التي تفي

1 - The New Architecture and The Bauhaus, by Walter Gropius, Trans. by, Morton Shand.

بحاجتنا العملية. نعم، إن تلك الحاجات العملية لا تتطلب بالتحديد شيئاً يتجاوز الحل العملي لها أى الوفاء بالناحية العملية، لكن سيكون ذلك الحل متضارباً مع غرائز أخرى أساسية إن لم يمدنا فى نفس الوقت بحل جمالى، أى إبتراضية. للحاجة الجمالية، لأن كاية الكائن الإنسانى تنطوى على نزوع نحو الجمال كما تشمل نوازغ عملية متنوعة، وهذا هو الفرض الذى ترتكز عليه فلسفتى، وبعبارة أخرى أقول: إن كاية الكائن الإنسانى تتطلع إلى الشكل كما تتطلع إلى كفاية أدوات الإنتاج، وإن لم تشبع هذه الحاجة الغريزية للشكل فى نفس الوقت الذى تشبع فيه الحاجة الوظيفية ينشأ اضطراب داخل مجموعة الكيان الاجتماعى، ومعنى ذلك أن نمط الثقافة لا يكون متكاملًا متماسكًا.

والراجع أن العالم لم يبدأ أبداً حاجته لتكامل ثقافى كما وضحت تلك الحاجة. الآن فى ظل النظام الرأسمالى للمجتمع الحديث، إذ يبدو وأحياناً -وعلى سبيل المثال إذا نظرنا إلى نشأة ضاحية عادية - أن الغريزة الجمالية نفسها مشلولة، حتى أن الناس لا يظنون حساسين بالشكل الفنى، بل يقنعون بالعيش فى فوضى من الأنظمة الفنية، أو فى خمود جمالى تام على الأصح، ولكن اتضح بعد التخميص والتحليل أن تلك النشآت الفنية قائمة على وسائل الإنتاج، بمعنى أن الضرورات الاقتصادية تحدد هذه النشآت ولا يحددها الاختيار الحر، أى تحددها الحاجة الصريحة إلى الحصول على الربح، تلك الحاجة التى تنطوى عليها طرق إنتاج السلع وتوزيعها، وعلى أية حال يحددها فقدان الوحدة الثقافية فقداناً تاماً، استلزمه بناء مجتمع مقام على قواعد المنافسة لا قواعد التعاون. وليس هناك من مفر من الحقيقة البائسة. وهى أن انحطاط الفن تدريجياً خلال القرنين الأخيرين له اتصال مباشر بانتشار الرأسمالية.

مذهب الواقعية الاشتراكية

ولما كان الحال كما أسلفت فقد أصبح من الطبيعي أن نتوقع (في ذلك المكان من العام الذي اندثرت فيه الرأسمالية) هجرا للمثاليات المعتمنة التي يقوم عليها الفن الرأسمالي وعودة إلى الوقائع الابتكارية ، ولكن هذا لم يكن هو الحال التي وجدناها هناك . قد انقضى حتى الآن نصف الثلاثون سنة منذ إنشاء اتحاد الجمهوريات الاشتراكية السوفيتية ، ونحن نعلم بأن ثلاثين سنة ليست وقتا كافيا لتشييد مدنية جديدة ، ولو أن المسؤولين سمحوا للفن آن ذاك أن يتطور تطورا طبيعيا على أنه مركب دياكتيكي مكون من الخيال والواقع لكان كل شيء صوابا ، ولكن اتبع بالفعل أخطر المناهج وأقساها ، وهو فرض فكرة بيتها العقل سلفا ، ترسم ما ينبغي أن يكون عليه الفن في مجتمع اشتراكي ، والأمر الطبيعي الوحيد لذلك الاتجاه أن تشتق هذه الفكرة من الطبيعة العامة للفن الشعبي في عصور متنوعة ، ولكن هذا الفن الشعبي لم يكن أبدا في يوم من الأيام ذا أهمية جمالية أو ثقافية عظيمة كما شاهدنا ذلك من قبل ، وأرجعنا ذلك إلى طبيعته الواقعية ، وهي الصفة البارزة التي يمجّدونها في روسيا على أنها أرفع غايات الفن .

يبدو أن مذهب الواقعية الاشتراكية ، يعاود تأكيد الأسس العامة لمذهب الطبيعة ، في الفن بذلك الشكل الذي عاجل الفن به شعراء النصف الثاني من القرن التاسع عشر وقصاصوه ومصوروه البرجوازيون تأكيداً يمتنع في المآدار وكونه نظرية متماسكة البنيان ومضافا إليه هدف مقصود أو جامد . وفي وسعنا أن نتخذ الآراء التي أبدتها أعضاء أول مجمع للاتحاد العام للكتاب السوفيتيين الذي انعقد في سنة ١٩٣٤ أقوالا تعبر عن ذلك

المذهب بل أقوالا رسمية قاطعة (١) فلقد بين دكارل رادك ، - وكان من أعظم النقاد نفوذا في روسيا في ذلك الوقت ، وجهة نظرهم وحددها في العبارات الآتية :

« إن تقصى الفن السوفيتي لطرقه الابتكارية الخاصة طويل ، إذ كان من الضروري أن يقهر التقاليد الفنية القديمة ويهدمها ، ويكشف دربا جديدا يفضى إلى تصوير حياتنا كما هي ، ولقد كشفنا هذا الدرب ، واهتدينا إلى طرق الفن السوفيتي ، وانها لمتناسبة والأعمال التي تكفل بها فن الكتابة الثوري .. لا يعنى مذهب الواقعية مجرد إعطاء صورة لا ضئحلال الرأسمالية وذهاب ثقافتها ، فحسب ، ولكن يعنى أيضا تقديم صورة لمولد تلك الطبقة أو تلك القوة القادرة على خلق مجتمع جديد ، ومدنية جديدة ، ولا يعنى مذهب الواقعية الاختيار المطلق للظواهر الثورية ، أو تجميلها ، وتنميقها ، ولكن يعنى عرض صورة الواقع كما هو في كل تعقيد وقائمه ، وفي كل تضاده وتناقضه ،

كما لا تعنى عرض الواقع الرأسمالى فحسب ، ولكن ذلك الواقع الجديد الآخر أيضا ، « واقع الاشتراكية » .

في استعمال كلمة « الواقع » ، في ذلك الموضع مواربة ، فكلمة الواقع معناها - إن عنت أى شىء على الإطلاق - كلية الظواهر الطبيعية الواقعة تحت الحراس ، وما دامت هى كذلك فلا يمكن أن توصف « بالاشتراكية » أو الرأسمالية ، إنها الحياة كما هى كائنه ، وإذا كان عمل الفنان أن يعكس صورة تلك الحياة فانه حينئذ أداة خاملة : أو على أية حال أداة لا غرض لها ، لكن دكارل رادك ، يرد سلفا على هذا الاعتراض بقوله « لا يوجد هذا الشىء الذى يسمى مذهب الواقعية الرأكدة ولا ذلك الشىء الذى

II - See "Problems of Soviet Literature (London Martin Lawerance, Ltd.)

يسمى الواقعية التي تصور ما هو كائن ، وإذا كان كبار فناني الماضي الواقعيين - وحتى ولو على غير علم - جدلين « دياالكتيين » ، وصوروا التطور بواسطة تضارب المتناقضات ، فأننا لا نزال نبرز هذا الطابع الجدلي لواقعيتنا عندما نتكلم عن مذهب « الواقعية الاشتراكية » .

« ولا يعنى مذهب الواقعية الاشتراكية معرفة الواقع كما هو كائن فحسب بل معرفة اتجاه تحركه أيضا . إنه يتحرك في اتجاه الاشتراكية ، إنه يتحرك نحو انتصار الطبقات الشعبية الدولية ، وإن عملا فنيا يبتكره فنان اشتراكي واقعي هو عمل يبين إلى أى اتجاه يدفعنا تضارب الأمور المتناقضة ، ذلك الاتجاه الذي رآه الفنان في الحياة وانعكست صورته في عمله ،

يبدو لي أن تلك المقالة أظهرت سوء فهم كامل لتطبيق الديالكتيك في محيط الفن لأنها تدعى أن الطابع الديالكتيكي للفن يتضح بما فيه الكفاية إذا ما عكس الفن صورة المتناقضات الموجودة في البناء الاجتماعي ، ومعنى ذلك أن ليس الفن في ذاته عملية دياالكتيكية لكنه مجرد انعكاس صورة هذه العملية ، ولذلك فليس من الضروري أبدا أن نزين « ركافة » وجهة النظر هذه وسطحياتها ، ولقد بينت ما أحسبه الديالكتيك الصحيح في الفن ، وقلت إنه مركب من المتناقضات ، متناقضات الواقع ، واللاواقع ، العقل والخيال . ويبدو أن مذهب الواقعية السوفيتية بهيفته مبدأ غايل عن هذه المشكلة الديالكتيكية ، وعليه يصبح الفن في الحقيقة لا عملية دياالكتيكية في ذاته ، وإنما ربما اكتسبته مثالية من نوع خاص ولقد أوضح ذلك « كارل رادك » ، تمام الايضاح في الكلمات الآتية .

نحن لا نصور الحياة تصويرا فوتوغرافيا ، إننا نبحث عن الظاهرة الطبيعية الأساسية في كلية الظواهر الطبيعية ، فما الواقعية أن تقدم كل الأشياء دون مفاضلة بينها ، فلربما يكون ذلك أرخص ضروب مذهب الطبيعية وأدناها . يجب أن نختار الظواهر الطبيعية ، ويعنى مذهب الواقعية

أن نختار الظواهر اختياراً مبنياً على النظر للأساسيات ، على النظر إلى الأسس المرشدة ، وإذا أراد القارىء أن يعرف ما هو أساسى دله اسم الاشتراكية ذاته على تفسيره انتقوا كل الظواهر الطبيعية التى تبين كيف ينهار نظام الرأسمالية ، وكيف تنمو الاشتراكية ، دون ماتزويق ، ولكن مبينين كيف تشق طريقها مكيدة فى صراع وجهاد عنيف ، بينوا كيف تظهر فى الأعمال والأفعال وفى الكائنات الإنسانية .

ألا ما أعجب هذه العواطف التى اختيرت لتكون قاعدة تعسفية أمدتها دولة طاغية بتأييدها الرأسمى فكانت هى التفسير الحق الوحيد لتأخر الفن وتدهوره فى روسيا السوفيتية .

ولقد أدلى « نيكولا بورخارين » فى نفس المجمع ، بوجهة نظر أخرى عن مذهب الواقعية الاشتراكية ، تختلف بعض الشيء عن الواجهة السالفة ، وقد كان « بورخارين » يعالج فى ذلك نوعاً خاصاً من الفن - وهو الشعر - معالجة موضوعية إلى حد كبير ، ويقول لنا فهمه الصحيح لعملية التفكير الشعرى الحقة إلى تناول المشكلة تناولاً يزيد فيه قيمة الناحية الجدلية « الديالكتيك » إذ يقول :

« لحياة الإنسان ، إذا ما اتخذت على أنها خبرة ، جوانبها العقلية والانفعالية والإرادية ، وقد اصطلاحنا عرفياً على أن نفرق بين الفكر المنطقي ، وهو فكر يتكون من وحدات من الأفكار ، والفكر الذى يتكون من وحدات من الصور ، وهو ما يسمى « ملكة الانفعال » . نعم ، إن تيار الخبرة فى حياتنا الفعلية متكامل غير منقسم ، ولكن لدينا رغم ذلك فى وحدته البالغة هذه قطبين : القطب العقلى ، والقطب الانفعالى ، حتى وإن جاز كون كل منهما غير موجود بشكل خالص نقي ، وإن جاز أيضاً أن

يمتزج الواحد منهما بالآخر ، ولكن من الخطأ الأساسى الشامل أن نقسم ما يسمى « الحياة الروحية » تقسيماً ميكانيكياً مطلقاً إلى قسمين منفصلين كل

الانفصال ، واحد يسمى الإحساس ، والثاني العقل ، أو نسمى الأول الشعور ، والثاني اللاشعور ، أو نسمى أحدهما القسم الحسى المباشر ، والآخر القسم المنطقى ؛ لأنهما ليسا منطقتين منفصلتين تحددان مجالين مجردين ، وإنما هما أمران ، أو جرمان دياكتيكيان ، جدليان ، يكونان وحدة واحدة .

« يستخدم التفكير المنطقى الأفكار التى تنظم بذاتها فى سلم كامل للتفكير على درجات أو رتب متفاوتة من التجريد ، وحتى عند مانع الج أعلى وأرفع أنواع التفكير المنطقى ، وهو المنطق «الديالكتيك» الذى تشتمل فيه الفكرة المجردة على خواصها المادية ، فإن هذه الفكرة ذاتها تجعل الألوان الحسية ، والأصوات والنغمات الحسية أيضا تفقد وضوحها ، وإلى جانب ذلك يتخطى الفعل الإدراكى حدود الحواس مع أنه ينبع منها . . أما فى العلوم فإن تعدد أشكال العالم ، وتنوعه النام من حيث الكيف يتخذ أشكالا أخرى تختلف بوضوح عن الشئ المحسوس المباشر ، ولكنها فى نفس الوقت تعطينا صورة للواقع أكثر مطابقة له من الشئ المحسوس ، أو بمعنى آخر أصدق منه .

هذا ، ومن ناحية أخرى فإن لعالم الانفعالات كله ، انفعالات الحب والفرح ، والرعب ، والحزن ، والغضب ، وهكذا إلى مالا نهاية - وهو عالم الحاجة والعاطفة ، لا باعتباره موضوعا يقع تحت البحث وإنما بصفته خبرة - له كما لعالم الإحساسات المباشرة كله مواضع تركيز ، وهى فكر يتكون من صور ، لا تجريد فيه من الأشياء التى يخبرها الإنسان خبرة مباشرة ، ولا تتعدى بناء عملية التعميم فيه حدودها ، (كما يحدث فى حالة التفكير المنطقى ، وكذلك كما فى حالة أرقى منتجات هذا التفكير ، وهو التفكير العلمى) . وفى هذا العالم تتركز الخبرة الحسية ذاتها ، وهى حينئذ

واقعية بشكل بالغ ، حية كل الحياة . ولا نجد فيه فكرة عليية عن الوجود الحقيقي ، بل صورة لمجموعة ظواهر فينومينولوجية (١) معممة تعممياً حسياء . لا تصور الجواهر ، وإنما تصور الظاهرة الطبيعية إن أسلوب التفكير في هذا العالم ليس بعينه أسلوب التفكير المنطقي ، فعملية التعميم هنا لا تتم بإتخاذ الحس ، ولكن باستبدال مركب واحد من رموز الحس بجملة كبيرة من المركبات الأخرى ، ويصبح هذا البديل الجديد رمزاً أو صورة ، أو طرازاً ، أو وحدة مصبوغة بالصبغة الانفعالية تختفي في ثنايا جلايبها آلاف من العناصر الحسية الأخرى ، وكل وحدة من هذه الوحدات حسية البناء . ولا يكون عندنا فن حتى ننتق هذه الوحدات ونثبتها ، وبعبارة أخرى حتى نخرج هذه الخبرات لإخراجاً بتكارياً بنائياً . كل هذا حق للغاية حتى إن الإنسان ليعجب كيف يوفق هذا الناقد بين إدراكه الصحيح لطبيعة الفن والمذهب الرسمي للواقعية الاشتراكية ، وهكذا نجده يبدأ بالتسليم بأن الواقعية الاشتراكية لا تستطيع القيام بحل نفس المشكلات التي يحلها مذهب المادية الديالكتيكية في البحث العلبي ، وهذا الأمر الذي سلم به ، حقيقة مترتبة على روح الاختلاف ذاتها بين الفن والعلوم . فمن الضروري أن يستخدم الفن صوراً ، حتى أن العناصر العقلية تتخذ فيه صبغة انفعالية بيئية . ولكن مذهب الواقعية بوجه عام ، ومذهب الواقعية الاشتراكية بوجه خاص باعتبارهما طريقة عدوان لكل شيء فوق الطبيعة ، ولكل شيء صوفي ، ولكل مثالية غير دنيوية . مادية ، وهذه خاصتها الأساسية الواضحة .

(١) Phenomenologism ، مذهب من مذاهب علم النفس يقوم على بصر بالظواهر الطبيعية في ذاتها .

وهاهنا تأكيد يخالف ما سبق ، ذلك أن الخاصة الأساسية لمذهب الواقعية الاشتراكية ، كما يفهمها « كارل رادك » ، لم تكن سلبية ولا سلبية إيجابية ، وقصارى القول هي تأكيد الاشتراكية . وحتى إذا شرحنا النتيجة الإيجابية الأكدية المترتبة على بيان « بوخارين » ، وهو « أن الواقع المحسوس وحركته لا تصميداته الخيالية ، وتلك المشاعر الصادقة والعواطف الملتزمة ، والتاريخ الحق لا الروايات المتنوعة عن روح العالم هي المادة الخام التي تصورها الواقعية » أقول حتى إذا ما شرحنا هذه النتيجة لم نجد فيها شيئاً يميز بأية حال مذهب الواقعية الاشتراكية عن الأنواع الأخرى من الواقعية ، ولا حتى يميزها عن مذهب مافوق الواقع . والحق أن الطريقة الوحيدة التي يتمكن بها « بوخارين » من أن يوفق بين الفن والواقعية الاشتراكية هي أن يفرض على الفن الهدف العقلي الصرف ، وهو تركيز الاهتمام على تصوير بناء الاشتراكية ، وعلى تصوير كفاح عامة الشعب (البرولتاريه) ، كفاح الإنسان الجديد ، وكذلك تصوير كل الصعاب المتنوعة الناشئة عن مقومات حركة عصرنا التاريخية العظيمة ودعائهما ، وقد قيل « إن للواقعية الاشتراكية أن تحلم » ولكن يجب أن تحكم الاتجاهات الحقيقية للطور هذه الأحلام ، وتكون أساسها . ويجوز أن يحتج « بوخارين » بأن لا تناقض بين المذهب الرومانتيكي والواقعية الاشتراكية ، وحينئذ يجوز لنا أن نأمل في لحظة أن يعطى النشاط الخيالى الابتكارى مرة ثانية مكانته حراً كل الحرية ، منطلقاً كل الانطلاق ، ولكن سرعان ما نجد أن هذا الناقد يعنى بالمذهب الرومانتيكي شيئاً لا يتعدى الترقب الفطن للنظورات الاشتراكية المقبلة .

والواقع حينئذ أن الواقعية الاشتراكية لا شىء سوى محاولة جديدة لفرض غرض عقلى أوجامد على الفن ، ويجوز القول بأن طبيعة الظروف الحاضرة -

وهي الضرورات الانقلابية القاهرة التي رضى بها أغلب العقلاء والفنانين -
تستدعي كبتها مؤقتا للظروف الأولية التي ينشأ فيها فن خالد عظيم ، ويعنى
ذلك أن الفن ككثير غيره يجب أن نضحى به في سبيل الصالح العام ، فاذا
كان الأمر كذلك فلنعترف به دون مواربة ولا نخدع أنفسنا بالإسراف في
الخيال بامكانيه خلق فن خالد في ظروف أثبت تاريخ الفن كما أثبت علم
نفس الفنان أنها أمر محال (١)

قيمة البعث

عند ما ننظر إلى ما سبق على أنه وصف عام للطور الحاضر من التطور
الثقافي في أوربا وأمريكا ، لا يبدو ما يدعو للشك فيما استخلصه « هيجل » ،
وهو قوله : « إن الفن لم يعد قادراً على إيجاد ترضية للحاجات الروحية ،
تلك الترضية التي نشدتها في الفن الأمم والعصور السالفة ، تلك الترضية التي كانت
تربط بالفن في نظر الكين على الأقل بأسمى الروابط ، وفي وسعنا علاوة على ذلك
أن نوافق على التفسير الذي فسر به « هيجل » حالة الركود الفنى هذه ، وقد
نقائمه من قبل في هذا الكتاب كاملاً (٢) . وفيه « إن المدنية الفكرية التي
تتصف بها حياتنا اليوم تحتم علينا سواء فيما يتعلق بإرادتنا أو حكمنا على الأمور
أن نتمسك بقوة ودقة بأراء عامة ، وننظم أموراً خاصة بما يتفق معها حتى

(١) تخلى « بوخارين » ، ورادك ، عن مذهبهما أول ما كتب هذا الفصل
لا يبطل عرضهما لمذهب الواقعية الاشتراكية ، وكذلك ليس من المتوقع
أن يعرضها حالاً أحد عرضاً أحسن من عرضهما لها ، وها هي ذى قد
هجرت كما يهجر مذهب سياسى عديم الأهمية الفلسفية ، إذ يجب على
الواقعية الاشتراكية أن تستغنى عن البناية النظرية الممكنة التي كسبها بها
هذان المناقدان . (٢) أنظر ص ٨٢

تصبح الأنظمة والقوانين والواجبات والحقوق ، والحكم العالمية صحيحة مشروعة على أنها قواعد ذات أهمية بالغة تنظم حياتنا ودوافعنا الداخلية . ولكن هذه الخلاصة لا تكون صحيحة إلا إذا قبلنا ذلك التقدير للقيم الذي يرى المدنية الفكرية أرقى من أى نوع آخر من المدينيات ، فإن رأى «هيجل» مبنى على نظامه الخاص بالقيم ، وهو نظام يعطى الأفكار العقلية فى الفلسفة والدين المحل الأسمى . «وهيجل» - مع ذلك - لا يحتقر الفن فإن كتابه الجمال (Aesthetik) - إذا أدخلنا فى حسابنا كل اعتبار - أكمل وأعمق رسالة على الإطلاق خص بها هذا الموضوع فيلسوف ، ولكن فهمه ذاته للحقائق الجمالية جعله يرى أن هذه الحقائق مخالفة للحقائق السامية ، تلك الحقائق التى اعتبرها هيجل آخر ما يصل إليه العقل الإنسانى .

لقد انصرم قرن كامل منذ أعلن هيجل هذه الآراء الخاصة ، ولم نعد نحن الآن واثقين بها كل الثقة ، فقد تعلمنا أن نجل كل الإجلال القوى الغريزية للحياة ، ولم نعد نستطيع عد الهيكل الحسى لحقيقة من الحقائق أو لخبرة من الخبرات مجرد طور تاريخى قديم فى تطور المدنية الإنسانية ، مجرد طور يحل محله عالم الأفكار . وقد بلغ الأمر بهيجل أن اعتبر دراسة «علم» الفن ضرورة من الضرورات الأكثر وجوباً من الفن نفسه ، ولا نزال نحن نسير وفق هذا الافتراض ، فلا نزال نعالج الفن على اعتبار أنه عون للفكر أو مترجم له ، بدلاً من أن ننظر إليه على أنه طريقة للتفكير فى ذاته . وليس فى وسعنا أن نعتنق مذهب الفنان الواقعى الاشتراكى مثلاً إلا إذا تمسكنا بهذا الافتراض .

وحينئذ فالضرورة التى يستلزمها المستقبل هى إعادة تسكامل الفن على أنه وسيلة مستقلة للفهم والتعبير ، وعلى أنه النظير الحسى للتجريد العقلى

حيث أنه ويساويه ، وفي وسعنا القول إن العناصر العقلية تدخل عقل الفنان كي يعطيها فيه رموزها الموضوعية الواقعية ، وكذلك في وسعنا القول كما قال د هيجل : « الفهم الفكري يشوه الواقع ويقضى عليه أين وجد وعلى أية صورة كان ذلك الواقع ، سواء كان هذا الواقع هو نفسه الحياة الطبيعية أو الحياة العقلية ، وإنما يكون الواقع خالصا لتشوبه شائبة منا متى باعدنا بينه وبين زيادة إدراكنا له بواسطة الفهم الفكري ، ولذلك يحاول الإنسان عبثا الوصول إلى فهم سر الحياة باتخاذ الفكر وحده وسيلة موصلة إلى تلك الغاية . » ولذا يجوز القول بأن من الضروري للفيلسوف أن يفهم أولا الواقع عن طريق الوسيلة الحسية « الفن » . والفن على أية حال من ألزم الضرورات الإنسانية وتتطلب المحافظة عليه حيا ، الحياة الابتكارية الكاملة التربية الحرة للعناصر الحسية والغرزية في الشخصية الإنسانية ، تلك العناصر التي بينها في الفصلين الخامس والسادس . ومن حقنا أن نؤكد دون تردد بناء على الحقائق التي استعرضناها فيهما أنه لم يتحقق شيء مما شئنا به بذلك الشيء الذي نسميه الحيوية الابتكارية الكاملة للفن على يد أي مجتمع متمدن حتى الآن ، وسيوجد التحرر العام من الكبت والخوف الذي تعدنا به طرائق علم النفس الحديث ظروفًا مواتية لفن عظيم لا تقل عما يساهم به في هذا السبيل العزم المتزايد على إفادة الإنسانية من الطرق الحديثة الإنتاج ، وهذا على الأقل عقيدة سهلة تقاوم بها كل أولئك الذين يحبون النخلى عنا قانطين مستهزئين بغير أن تمتلئ نفوسهم بذلك السرور والفرح ، والنشوة العالية الرفيعة التي يستطيع خلقها العقل الإنساني ، نشوة الفن ، نشوة الشعر ، نشوة خلق عالم ابتكاري الواقع .

فهرس موضوعات الكتاب

- ١ - مقدمة المترجم صفحة ٣
- ٢ - مقدمة المؤلف صفحة ٨
- ٣ - الفصل الأول : الفن والسحر صفحة ١٧
- معنى رسوم المغارات ومدلوها - أصول الفن ومصادره - الفن كرهبة فردية - السحر البدائي - الفن فى العصر الحجري الجديد - الفن الهندسى - الرمزية - ملخص
- ٤ - الفن الثانى : الفن والتصوف صفحة ٣٩
- فن سكان الأدغال - الزنجى وساكن الأدغال - الروحانية - طبيعة الفن الروحى - الصور الذهنية الجماعية - أساليب الفن الوحشى - الفنان الشعبى وابن البلد - الفن العرفى - الفن السيئانى - الأصل العام للفن الزنجى - ملخص
- ٥ - الفصل الثالث : الفن والدين صفحة ٧٠
- الفن كوسيط - أنماط الدين المتمددين - تعقيل الدين - البوذية - الدين السامى - الدين الأغريقى - المسيحية - قضية الصور المقدسة وتكسيدها - الفن المسيحى فى الممالك الشمالية .
- ٦ - الفصل الرابع : الفن الدنيوى صفحة ١٠٥
- الفنان كفرد - ظهور الصور الشخصية - التعبير عن النفس - فن الطبقة الرفيعة - الفن الشعبى - حيرة الفنان - حالة رمبراندت - حالة هوجارث - حالة دوميه - المخرج الخيالى .

تابع فهرس موضوعات الكتاب

٧ - الفصل الخامس : الفن واللاشعور صفحة ١٢٩

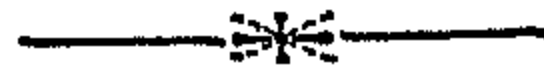
علم نفس الفرد والجماعة - نفسية الفنان - نظرية فرويد ، - تعديلات
نظرية فرويد ، - تعريف « الهى » - « الأنا العليا » - حدود نظرية
« فرويد » - وظيفة الفنان الاجتماعية .

٨ - الفصل السادس : الفن والتعليم صفحة ١٥٠

سن البراءة - الطفل الموهوب ، مسألة القيم - نظرية أفلاطون عن
الفن والتعليم - الوسيلة الصائبة - منتج ومستهلك - تربية الغرائز -
عملية التربية .

٩ - الفصل السابع : الفن فى مرحلة الانتقال والتغير صفحة ١٣٧

عملية التكامل - عصر تحول - التعبيرية - ما فوق الواقع « سيوبرريالزم » -
فن التكوين النقي - الفن الوظيفي - الواقعية الاشتراكية - قيمة البعث .



3
f

Bibliotheca Alexandrina



0637792

٢٠٤